POMPONIO AMALTEO

nel 450° anniversario della sua nascita

Corre quest'anno il 450° anniversario della nascita del pittore friulano Pomponio Amalteo, discendente — per linea materna — dalla omonima famiglia pordenonese che diede attorno a quel periodo, uno stuolo di letterati ed umanisti.

Nato, secondo l'opinione prevalente degli autori, a S. Vito al Tagliamento, o, stando alla tradizione, a Motta di Livenza, da Ser Leonardo della Motta e da Natalia Amalteo ed assunto il cognome materno, divenne ben presto uno dei più fecondi pittori del ceppo pordenoniano, anzi il più importante dei seguaci di Giovanni Antonio de Sacchi, detto « il Pordenone ». Per quanto la critica non sia mai stata troppo profonda nell'esaminare l'opera del nostro Pomponio e, a volte, lo abbia relegato — con poca generosità e meno conoscenza — nel novero degli imitatori del maggior Giovanni Antonio, suo suocero, purtuttavia si crede (e tale opinione è confortata dal parere di scrittori eminenti) che l'Amalteo debba e possa venir considerato uno dei migliori artisti del forte e numeroso stuolo dei pittori veneto-friulani operanti nel sec. XVI.

E quale migliore occasione per averne una conferma, se non quella di vedere, in una mostra — la più vasta possibile — le sue opere e quelle dei suoi maestri e dei suoi allievi, onde ottenere così la possibilità di rinnovare e di migliorare la conoscenza con l'artista e suoi seguaci, mostra da tenersi appunto nel 450° anniversario della sua nascita? Queste modeste note non hanno altro scopo che di ridestare

l'interesse dei critici, delle autorità, del pubblico, degli amatori per un esame valido, alla luce della rinnovata critica, di tutto il complesso repertorio pittorico di quel secolo.

Problema quanto mai avvincente, attuale ed urgente. Attuale, perchè non si sono ancora spente le discussioni tenutesi prima, durante e dopo la mostra del Pordenone che ebbe luogo in Udine nel 1939 in occasione del IV centenario della sua morte (e le numerose pubblicazioni ed articoli comparsi dal 1939 ad oggi lo stanno a dimostrare) ed urgente, perchè sarà dato modo di esaminare i testi pittorici, di studiare la sinossi cronologica delle opere di autori pressocchè sconosciuti, di proporre o stabilire più attendibili attribuzioni, ma, soprattutto, di provvedere a risarcire, restaurare, ripulire un gran numero di quadri, di tavole, di affreschi, che, sparsi in un centinaio di chiese del Veneto, sono il più delle volte in istato di abbandono di incuria o di difficile lettura.

Si obbietterà: la mostra del Pordenone del 1939 ha risolto parecchi punti sulla produzione del massimo pittore friulano e l'opera capitale del Fiocco: (G. Fiocco: «Il Pordenone» - *La Panarie* - Udine 1939 e *Le Tre Venezie* - Padova 1941) ed i commenti di altri autori illustri, hanno esaurito le discussioni, per cui è vano riesumare — a così breve scadenza — quanto è stato detto, visto e scritto in quella occasione.

Vano che cosa? Vano riportare alla luce opere di autori più o meno noti, vano migliorare la conoscenza di essi, vano rivedere, accanto a Pomponio, sconosciuto ai più, il caposcuola Giovanni Antonio e gli allievi o derivati Calderari, Fuluto, Florigerio i fratelli Secanti ed altri? Vano vedere per la prima volta riunita la produzione di Pomponio (alla mostra del Pordenone furono esposte solo tre sue opere e non fra le più belle), studiare la vicenda evolutiva della sua arte, quando si pensi che sulla sua attività, non solo s'è scritto poco e male, e che la più recente (e non del tutto esatta) monografia che lo riguarda risale a 50 anni fa: (R. Zotti: «Pomponio Amalteo» - S. Vito 1905), epoca in cui tutti i critici di allora continuavano a chiamare «*Licinio*» il Pordenone perseverando nello svarione preso quattro secoli fa dal Vasari? Vano indagare quali influenze abbiano esercitato su questa folta schiera di pittori i contatti con i tolmezzini, con i nordici Pacher e Gortschacher e derivati carinziani ed alto-atesini, e con i veneziani e con i padovani?

Basta rileggere la ricordata opera del Fiocco ed i suoi nume-

rosi lavori sul Pordenone (vedi fra l'altro: G. Fiocco; « Eredità del Pordenone »: in *L'Arte, 1939)* per comprendere il nobile studio dell'illustre Maestro inteso a spiegare, sviscerare e risolvere la forte personalità dell'artista friulano — suo prediletto — per comprendere il posto che esso occupa nella pittura italiana del Rinascimento. Trattasi invero di una personalità viva, palpitante ed ecclettica che sa imporsi di forza, sia quando rimane legata ad accenti e formule proprie del provincialismo pittorico friulano, sia quando felicemente ma fugacemente, si accosta al giorgionismo, sia quando, infine, ispirandosi alle composizioni del Correggio e di Michelangelo, ne segue le orme nelle sue irruenti composizioni.

Tale sua molteplice attività ed ecclettismo gli consentono di « potenziare » non solo i suoi seguaci, allievi, scolari od imitatori friulani, ma anche di influenzare taluni pittori lombardo-emiliani, dai suoi contemporanei Licinî, al più tardo Caravaggio che — avendo sottomano i cicli pittorici lombardo-emiliani di Giovanni Antonio — ne assorbì la potente drammaticità ed il taglio delle ombre e delle luci.

E' recentissima infine la scoperta, tutt'ora inedita, e comunicataci mesi fa dal chiar.mo prof. Fiocco — sempre intento a ricerche pordenoniane — dei deperitissimi e fin'ora sconosciuti sportelli dell'organo del Duomo di Genova, opera fra le più belle del Pordenone, e che è da augurarsi di vedere per la prima volta nella auspicata mostra. E di tale ghiotta primizia, fornitaci col consueto signorile disinteresse dall'illustre scrittore, vengon rese qui pubbliche grazie.

Il Berenson, a proposito della grande importanza delle scuole pittoriche provinciali, sulla pittura friulana dice: (Bernard Berenson: « The Italian Painters of the Renaissance » - *London* - Phaidon - 1952) « ... questo fu particolarmente vero nei paesi di quella lunga striscia di pianura fra le Alpi Giulie e il mare, conosciuto col nome di Friuli. Il Friuli produsse un pittore di talenti rimarchevoli e di una grande forza, Giovanni Antonio Pordenone ».

Non è quindi stata detta l'ultima parola sulla pittura friulana in genere e sulla scuola pordenoniana e sanvitese in ispecie, che, come dice il Marini: (R. Marini: « La scuola di Tolmezzo » - *Le Tre Venezie - Padova 1942)* è di « una monumentalità rude e virile, drammaticità violenta, tonalismo veneziano e plasticismo romano ».

VITA DI POMPONIO AMALTEO

Come si è detto più sopra, Pomponio nacque nel 1505, secondo la tradizione a Motta di Livenza, da Ser Lunardo della Motta e da Natalia, figlia di Gio Batta Amalteo, ed «*aggregato alla cittadinanza di Pordenone, della Motta e di Uderzo*» (De Renaldis «Della pittura friulana» - Udine - F.lli Pecile - 1798), ed ebbe un fratello: Girolamo, che fu pure pittore, più che altro aiuto del Nostro. Il Pomponio ebbe tre mogli (altri scrittori gliene attribuiscono quattro): la prima, Tisa (od Orsina) figlia di Pier Antonio della famiglia feudale Sbrojavacca, morì presto, per cui vediamo il Nostro sposare in Pordenone il 29 giugno 1534 «*in domo habitationis ser Pauli Amalthaei, ludi gramaticarum magistri*», la figlia dell'«*egregium virum Ser Johannem Antonium Sachiensem pictorem egregium de Portunaone*» la «*pudicissima juvenis D. Gratiosa*» (atti notaio pre Ipollito Marone qm. Benvenuto not. portusn.); la terza, di nome Lugrezia, figlia di «*S. Johannes Nicolaus qm. S. Andreae de Madrisio speciarius Utini*», la sposò addì 29 gennaio 1541 (atti notaio Belloni di Udine); la quarta, infine, stando ad alcune notizie e documenti, di nome Nicolosia Segatto, la sposò quand'era in tarda età e gli sopravvisse.

Da tutte queste nozze, il prestante Pomponio ebbe 5 o 6 figlie, delle quali Virginia andò sposa al pittore Sebastiano Secante di Udine e Quintilia, che sposò, nel 1570, il pittore Giuseppe Moretto di Portogruaro, entrambi allievi e discepoli del nostro, in ciò seguendo la secolare tradizione veneziana di alleanze matrimoniali fra pittori, dal Mantegna che sposa Nicolosia, figlia di Jacopo Bellini, fino a Giambattista Tiepolo che prese in moglie Cecilia, figlia di Francesco Guardi.

Nel 1539 Pomponio acquista una casa propria a S. Vito e compare in arbitrati, stime, perizie ecc. Esistono numerosi documenti e regesti riguardanti vendite, permute, assegnazioni di doti alle figlie, contratti e ricevute per ordinazioni pittoriche; una vasta documentazione quindi, che sta a dimostrare la sua attività e notorietà. Il Joppi: (V. Joppi: «Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli ecc» - *Venezia, 1892)* ed il Rocco: (L. Rocco: «Motta di Livenza e suoi dintorni» *Treviso, 1879)* riportano le varie sottoscrizioni usate dal Pomponio per firmare i suoi atti pubblici e le sue opere.

Dopo aver lavorato fino alla tarda età, muovendosi ben poco

dalla zona, ed aver ricoperto cariche pubbliche nella sua S. Vito (ove fu, secondo l'Altan ed altri, podestà nel 1562), ricevendo attestati di benemerenza e titoli onorifici dal Patriarca di Aquileja card. Marino Grimani, si spense a S. Vito il 9 marzo 1588 e fu sepolto nella Chiesa di S. Lorenzo, in una tomba che aveva predisposto per sè ed eredi, dettandone l'epigrafe: « Pomponius Amaltheus pictor - sibi - posteris - que suis - dicavit - anno MDLXI ».

Di lui scrisse il Maniago: (Fabio di Maniago: «Storia delle belle arti friulane» - *Udine - 1819 e 1823)*: « misurò colla sua vita quasi tutto il secolo decimosesto, e dopo la sua mancanza più non ebber queste contrade pittore che lo eguagliasse. La memoria di lui sarà sempre cara al Friuli che gli deve tanti monumenti, ed alla sua patria singolarmente, da cui destro essendo, come il Rubens, anche nel maneggio dei pubblici affari, spesse volte fu in essi impiegato, ed acquistò tutta la gloria che permetteva l'angusto teatro in cui doveva figurare ».

LA SUA ATTIVITA' PITTORICA

Entrato giovanissimo nella bottega del Pordenone, la sua prima formazione artistica è strettamente connessa a lavori di dettaglio, ad opere marginali e poi di aiuto e collaborazione nei vasti cicli pittorici del caposcuola, assimilandone talmente lo stile, l'impostazione grafica e coloristica da confondere, nelle attribuzioni, studiosi e critici.

Il Fiocco *(op. cit.)* puntualizza l'attività di Pomponio in questo periodo di preparazione e di apprendistato, rilevando « strette corrispondenze iconografiche e di maniera », fino a ritenere per sua una copia del pordenonesco S. Cristoforo ora nella raccolta S. Kress a Nuova York; altra collaborazione nota nei « magniloquenti » affreschi della Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso e così via. In evidenti errori e confusioni sono caduti taluni studiosi nell'attribuire parte degli affreschi nella vecchia Chiesa di Casarsa iniziati nel 1529 dal Pordenone (semidistrutti dai bombardamenti dell'ultima guerra) giustamente restituiti dal Fiocco all'Amalteo. Lo Schwarzweller: (K. Schwarzweller: «G. Antonio da Pordenone » - *Università di Gottinga, 1935)* assegna al Pordenone gli affreschi di Lestans, (ritenuti sicura opera dell'Amalteo, da tutti gli autori, dal Cavalcaselle al Maniago ecc.). Anche il De Renaldis *(op. cit.)* attri-

buisce al Pordenone gli affreschi di Prodolone e Baseglia, mentre sono opere documentate di Pomponio.

Superata codesta confusione — già rilevata dal Cavalcaselle — del periodo formativo del Nostro e respingendo la datazione della sua prima opera, che lo Zotti dà come eseguita nel 1517 (altri nel 1520), per la semplice ragione che l'Amalteo nel 1517 aveva 12 anni, e nell'impossibilità di esaminare i freschi dipinti nel palazzo comunale di Belluno, nella sala dei Notai, affreschi già illeggibili nello scorso secolo ed ora quasi scomparsi (lo Zotti li dà eseguiti nel 1529) troviamo il Nostro intento al ciclo pittorico dei

Pomponio Amalteo: IL GIUDIZIO DI TRAJANO.
Vittorio Veneto: Loggia Municipale di Ceneda - affresco. (1)

«tre giudizi»: «Giudizio di Trajano», «Giudizio di Salomone» e «Giudizio di Daniele» dipinti sotto la loggia municipale di Ceneda (attuale Vittorio Veneto) dal 1532 al 1535; allo stesso periodo devonsi assegnare gli affreschi eseguiti nella Chiesa di Castel Roganzuolo, presso S. Fior di Conegliano, *ricordati solo dal Venturi.* (Adolfo Venturi: «Storia della pittura italiana»: *Il cinquecento. Vol. IX, p. III - Milano - Hoepli, 1928).*

Trattasi invero di un complesso di pitture fra le più signifi-

P. Amalteo: I COMPARTI DEL SOFFITTO DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI. Gemona: Chiesa della ex Confraternita di Gio. Battista. Tempera su tavola - particolare. (2)

cative del periodo « ante mortem » del Pordenone, ove, pur essendo evidente l'influenza del caposcuola, l'Amalteo narra, con ritmo serrato e, talvolta drammatico, vicende storiche e bibliche di ampio respiro. Il maggior raggiungimento lo ottiene nel « Giudizio di Trajano » cenetese e nell'« Apparizione della Croce a Costantino » nella ricor-

P. A.: IL PROFETA GIOSUE'. Gemona: Chiesa della ex Confr. di S. Gio. Battista. Tempera su tavola - part. di un comparto (3).

data Chiesa di Castel Roganzuolo, (motivo che ripeterà in tono minore a Casarsa) schemi inconsueti al Pordenone e nuovi nella pittorica friulana. In queste composizioni l'Amalteo, preso

Pomponio Amalteo: LA B. V. MARIA IN GLORIA.
S. Vito al Tagliamento: Chiesa di S. Maria dei Battuti, già annessa all'Ospedale della Confraternita. Cupola del coro - affresco. (4)

dall'« horror vacui » comune ai pittori quattrocenteschi, da Paolo Uccello [di cui non sorprende la « presenza », perchè è nota l'attività di tale maestro nel Veneto (Asolo, ecc.) in vari periodi dal 1425 al 1445 (Fiocco, ecc.)] in poi, ammassa, con movimenti sciolti,

Pomponio Amalteo: LA FUGA IN EGITTO.
S. Vito al Tagliamento: Chiesa di S. Maria dei Battuti. Particolare degli affreschi sulla parete destra del coro. (5)

una folla di guerrieri, di paggi in un corrusco di corazze, di lancie, di bandiere e di spade; egli allinea le figure, dinanzi ad aerei e tersi paesaggi collinari, disponendole in pose enfatiche, inserendo in primo piano stupendi e rampanti cavalli bianchi: i bellissimi cavalli bianchi cari al Pisanello (Berenson), a Tiziano nella «*Battaglia di Cadore*» ed al Pordenone.

Non è compito di queste brevi note elencare tutta la produzione di Pomponio, basterà solo ricordare le opere più significative e tali da mettere l'accento sulla personalità dell'artista in quei momenti in cui si allontana dai suggerimenti pordenoniani, alle cui desinenze, però, rimane sempre legato da quelle comuni ed usuali « esigenze culturali », — come nota il Pallucchini: (R. Pallucchini:

« Veronese » - *Arti Grafiche, Bergamo, 1934)* — « abbastanza similari, cioè manieristiche, che a metà del secolo, urgevano non solo a Venezia, ma in tutto il Veneto ».

Ed eccoci di fronte ad un'altra delle sue opere capitali: lo stupendo soffitto della Chiesa di S. Giovanni in Gemona. Tale soffitto — forse l'unico del Friuli — si stacca totalmente dai moduli costruttivi a sesto acuto, continuati nella zona fin oltre alla seconda metà del cinquecento. Esso è del più bel rinascimento: a forti cassettoni riquadrati e decorati a grottesche e belle patere, ha i lacunari dipinti a tempera dal 1533 in poi. Trattasi di ben 48 comparti, di cui 42 di mano di Pomponio. Patriarchi, sibille, profeti, dottori della Chiesa, son qui condotti con una potenza di impostazione e travolgente sontuosità che — pur denunciando in talune figurazioni i moduli pordenoniani — li fa accostare alle michelangiolesche, aggrottate composizioni della Sistina. La trama pittorica è condotta con disinvoltura e freschezza e l'insieme costituisce un gioiello della pittura veneta del '500. « Il culto dell'atletismo eroico » *(vedi* C. Gamba: « La pittura di Michelangelo » - *Novara, 1945)*, portato dal Pordenone, che fu a Roma nel 1516, ed ove rimase « afferrato dal senso di grandiosità eroica della Sistina » ha trovato, in un paese posto quasi al confine d'Italia, una rimarchevole interpretazione provinciale.

Il periodo che va dal 1533 al 1539 — anno della morte del Pordenone — è senza dubbio il più fecondo per l'Amalteo e la molteplicità delle sue opere sta a dimostrare come egli non solo si fosse già da allora staccato dalla collaborazione col maestro e suo-

Pomponio Amalteo: IL PROFETA DAVIDE. S Vito al Tagliamento: Chiesa di S. Maria dei Battuti. Particolare degli affreschi sull'arco trionfale. (6)

Pomponio Amalteo: I Ss. ROCCO, SEBASTIANO, APOLLONIA, COSMA E DAMIANO.

S. Vito al Tagl.to: Duomo. (già nella Chiesa di S. Rocco.) Datata e firmata: « Vovit Pomponius Pinxit. Q. MDXXXIII » su tela. (7)

cero, ma che la sua fama si fosse affermata ovunque.

In questo pericdo egli eseguе a S. Vito al Tagliamento un altro ciclo pittorico a grande respiro: gli affreschi sulle pareti del coro e sulla cupola della Chiesa di S. Maria dei Battuti. Trattasi di un imponente complesso di dipinti, condotti con una scioltezza e pacata armonia coloristica, tutta contenuta — con accorto rigore — nella gamma dei verdi marci e dei grigi. Pur sentendo il linguaggio pordenoniano e friulano, il Pomponio sa scrollarsi di dosso l'enfatismo proprio del maestro per comporre, come nella elegiaca « fuga in Egitto », una delle più terse e nitide composizioni della pittura veneta del '500; e come non ricordare la stupenda figura, dipinta nella cupola, della Vergine assunta in cielo a fianco del divin Figlio, ove la veste bianco-rosata, « fosforescente » *(Marchi)*, si stacca dal plumbeo incombente cielo tutto affollato da Santi, Apostoli ed angeli roteanti; ed il delizioso cagnetto irsuto e rabbioso che — nella composizione dello Sposalizio di M. V. — contende al bamboccio uno dei giunchi spezzati e gittati a terra dagli aspiranti alla mano della celeste sposa e non prescelti *(Card. C. Costantini)*; e l'imponente Davide dell'arco trionfale, avvolto « alla turchesca » in una sgargiante veste a diagonali verdi e gialli, superba anticipazione di consimili figurazioni veronesiane e tiepolesche? Altra bella opera di questo periodo è la paletta del Duomo di S. Vito con i « Ss. Rocco, Sebastiano, Apollo-

nia, Cosma e Damiano » datata e firmata (1533), che, pur essendo — come dice il Molajoli, non troppo tenero col Pomponio: (B. Molajoli: « Mostra del Pordenone » ecc. Catalogo - *Pordenone - Arti Grafiche, 1939)* — « combinata col più ligio conformismo ai dettami pordenoneschi », è rilevante per la bella modellazione del S. Sebastiano che — in posa acrobatica — ed inclinato a mo' di una riverenza, si stacca, per la torsione del busto dalla consueta iconografia pordenoniana. Ed è qui il caso di affacciare l'ipotesi (ed un eventuale raffronto sarebbe quanto mai produttivo) di assegnare al nostro il bellissimo S. Sebastiano — già attribuito al Tiziano — della collezione Harrach di Vienna (e del quale esiste anche il disegno preparatorio nel Museo Bonnat di Bayonne) e che il Venturi *(op. cit.)* riconosce di scuola « certamente friulana, intermedia fra la pittura del Pellegrino e del Pordenone, anche per il segno grosso e nero dei contorni ». Il Fiocco, *(op. cit.)*, pur ritenendo « seducente » l'attribuzione dell'opera al Pordenone, trova nel S. Sebastiano viennese « schiette derivazioni » dal S. Sebastiano della pala del Tiziano, ora alla Vaticana, e non riconosce valido il giudizio del Venturi e dello Schwarzweller, ed attribuisce (però con scarsa convinzione)

Pomponio Amalteo: L'APPARIZIONE DELLA CROCE A COSTANTINO.
Casarsa: Chiesa della S.S. Croce. Particolare degli affreschi (8)

Pomponio Amalteo: STORIE DI S. MARIA.
Prodolone: Chiesa di S. Maria delle Grazie. Affreschi nella cupola del coro. (9)

tale opera ad un oscuro tizianesco: Natalino da Murano (cfr. Natalino da Murano: « La Vergine col Figlio, S. Sebastiano ecc. » esistente nella Cattedrale di Vittorio Veneto). Ma considerando le strette analogie fra le due figure, analogie non soltanto pittoriche, ma anche fisiche, si crede possa venir accettata una eventuale attribuzione dell'opera viennese all'Amalteo, che, come si avrà più volte occasione di vedere, si è servito spesso degli insegnamenti tizianeschi.

Sempre al periodo « ante mortem » del Pordenone, appartengono alcuni cicli degli affreschi del coro della Chiesa di S. Croce di Casarsa (1536-39) e quelli della Chiesa di S. Maria delle Grazie di Prodolone (1538), ove la connessione ed affinità con Giovanni Antonio e la sua bottega, inducono il nostro a discordanze pittoriche e reminescenze arcaiche e ad interpretazioni manieristiche adombranti. Più « personale » il bellissimo affresco — troppo restaurato — della « S. Famiglia e S. Cristoforo » dipinto nel 1532 nella chiesetta di S. Cristoforo (ora S. Luigi) di Portogruaro. Nello stesso periodo

esegue il colossale S. Cristoforo affrescato nella facciata della vecchia parrocchiale di Gleris (1523?).

Morto nel 1539 il Pordenone a Ferrara, in circostanze oscure e drammatiche, Pomponio dà corso ad una serie di lavori davvero imponente.

Erede materiale e spirituale del « *complesso* » artistico di suo suocero e della sua bottega, svolge la sua prima attività ad ultimare le opere lasciate incompiute da questi. Tale sua attività ha forse ingenerato la ricordata confusione negli autori, nell'attribuzione appunto degli affreschi di Casarsa, Prodolone e Travesio ecc.: altrettanto dicasi per i macchinosi portelli dell' organo di Valvasone, commissionati dai « camerari » al Pordenone nel 1535, eseguiti ed ultimati dall' Amalteo nel 1549. In quest' opera, condotta con enfasi esaltata e solenne e dove sono rielaborati elementi manieristici e decorativi, si nota, in talune immagini, una mano più fre-

Pomponio Amalteo: LA S. FAMIGLIA E S. CRISTOFORO.
Portogruaro: Chiesa di S. Luigi. Particolare dell'affresco. (10)

Pomponio Amalteo: S. CRISTOFORO.
Gleris: Parrocchiale: affresco sulla facciata. Datato e firmato: « Pomponius Amaltheus - MDX...III mense junii ». (11)

sca e pacata, ma soprattutto ricca di una luce nuova filtrante dal cupo addensarsi delle nubi. Il barocco è alle porte.

E' il periodo degli affreschi e dipinti nelle chiese di Baseglia (1544), di Sequals (1545) e di Lestans (1545 ed oltre). Anche in queste opere, pur con evidenti ripensamenti ed attardamenti, l'Amalteo svolge alcune composizioni originali e piacenti, anche se, in superfice, il gusto compositivo risenta del periodo « ante mortem » del Pordenone.

Al primo decennio « post mortem » del Pordenone (1539-1549) devesi senz'altro assegnare anche il mal conservato e scialbo affresco della drammatica « Deposizione » di Bagnarola e la calma paletta di Usago (Travesio) dell'« Incredulità di S. Tomaso » di evidenti influssi romanineschi.

Non è certamente il periodo più brillante del nostro perchè, preoccupato nell'imitare lo scomparso grande artefice ed a portare

Pomponio Amalteo: LA CADUTA DELLA MANNA. Valvasone: Chiesa Arcipretale: portelli dell'organo. Lato esterno - su tela. (12)

Pomponio Amalteo: ABRAMO CHE SACRIFICA ISACCO. Valvasone: Chiesa Arcipretale: portelli dell'organo. Portella interna sinistra - su tela. (13)

a termine le sue opere rimaste incompiute, gli è venuta a mancare l'originalità compositiva, sicchè sembra di esser di fronte ad un dimorfismo pittorico prolisso e stanchevole.

Migliori produzioni si trovano nel successivo decennio (1549-1559).

E' appunto del 1549 la bellissima « pala di S. Martino », nella parrocchiale di S. Martino al Tagliamento. Ivi l'Amalteo, con felice trasposizione, pur ripetendo nelle figurazioni i moduli cari allo suocero, sa comporre una pala, ove la maestosità e plasticità delle figure dei Santi Martino, Giovanni-Battista e Lorenzo (seppure appesantiti dal Padreterno in gloria che li sovrasta) sono stagliate sul calmo paesaggio friulano. In quest'opera l'Amalteo sforza la sua pacata tavolozza, non più friulana ma la-

Pomponio Amalteo: LA CROCEFISSIONE DI GESU' CRISTO.
Baseglia: Chiesa parrocchiale della S. Croce. Particolare degli affreschi sulla parete sinistra del coro. (14)

gunare, e sa fondere il biancore del cavallo di S. Martino ai rossi e ai verdi degli altri santi in un'estasi coloristica magistrale.

Anche nell'altra paletta della stessa chiesa (con il S. Sebastiano che ha il perizoma uguale a quello della coll. Harrach) ed eseguita nel 1551 o 1557, l'Amalteo esprime la calma compositiva, a lui prediletta, smorzando i colori ed ottenendo una plasticità euritmica preziosa.

Ed eccoci a due opere essenziali di questo periodo: la pala del Duomo di Motta (1556) e le portelle dell'organo di Oderzo. Nella prima opera « B. Vergine in trono con i Santi Francesco e Damiano », l'Amalteo trae motivo per la composizione da scenografici elementi architettonici (cari a tutta la scuola veneta) posti dietro la Madonna, che assisa sul lato destro della pala, assiste alla « sacra conversazione » allietata da deliziosi putti musicanti.

Più importanti le tre composizioni delle portelle dell'organo di Oderzo da assegnarsi a questo periodo.

Nella vasta, imponente « Trasfigurazione di Gesù Cristo », dalla struttura teatrale resa più accentuata dai lambrecchini e dall'ampio velario in velluto verde intenso, bordato e soppannato di rosso e sostenuto da grappoli di angeli, il Redentore, vestito di bianco, sale al cielo in posa statica, mentre gittati a terra, in atteggiamenti arditi e contorti gli apostoli attoniti assistono alla sacra rappre-

Pomponio Amalteo. STORIE DELLA VITA DI GESU' CRISTO. Lestans: Chiesa parrocchiale di S. Maria. Particolare degli affreschi sulla parete sinistra del coro. (15)

sentazione. Ivi la tessitura compositiva, pervenuta nel Veneto da Raffaello e trattata e svolta dal Tiziano al Lotto, dal Pordenone al Savoldo, assume proporzioni solenni e drammatiche. La com-

posizione, contenuta in tutta la gamma dei toni verdastri, ha un taglio così personale e vibrante da far dimenticare quanto di teatrale e di ornativo vi sia nella invenzione.

Più pacata e di una semplicità davvero agreste la « Adorazione dei pastori », ove i passaggi cromatici dei verdi acquamarina e dei grigi del cielo invernale interrotto dal consueto pordenoniano grappolo di angeli adoranti, consentono, attraverso una semplificazione formale ed una scioltezza — quasi corrente — di trattare il comunissimo tema con misurato veneto equilibrio.

Ma nella « Resurrezione » la potenza del dramma cristiano esplode nel suo vigore. Su di un cielo infuocato, solcato da oscure nubi contornate da luce rossa, il Redentore sale verso l'empireo, mentre a terra, vicino al sepolcro scoperchiato, giacciono abbacinati i suoi guardiani. La figura del Cristo è stupendamente modellata e sta campata nell'aria come nei consueti schemi veneti dal Tiziano (« Resurrezioni » di Brescia e di Urbino) al Lotto (polittico di Ponteranica), dal Cariani al Romanino ecc.

La conservazione delle opere è mediocre e tutti i verdi sono ossidati, per cui l'insieme si presenta scialbo ed opaco; un sapiente pulimento metterà in luce la grandiosità del trittico opitergino.

Nel decennio successivo (1560-1570) l'Amalteo lavora principalmente a Udine e suo territorio. Esegue alcuni affreschi — mediocri e mal conservati — nel Palazzo del Luogotenente (Castello) con episodi storici e battaglie navali e nel Duomo (ove fu chiamato ad eseguire taluni lavori fin dal 1553 dal Consiglio della Città di Udine) porta a termine le portelle dell'organo di notevole e macchinosa invenzione; la bellissima pala di « S. Francesco stimmatizzato » già nella chiesa di

Pomponio Amalteo: S. MARTINO CON I Ss. BATTISTA E STEFANO, ED IL REDENTORE IN GLORIA
S. Martino al Tagliamento: Chiesa parrocchiale di S. Martino. Pala dell'altar maggiore - su tela. (16)

Pomponio Amalteo: S. FRANCESCO RICEVE LE STIMMATE.
Udine: Musei Civici - su tela. (17)

S. Francesco ed ora nel Museo Civico di Udine, una delle più belle e sentite di tale periodo e che può considerarsi una anticipazione del settecento veneziano.

Altre opere esegue a S. Daniele (portelle dell'organo), ad Osoppo, a Francenigo, a Tolmezzo, Varmo ecc. A. S. Vito, oltre che alle stanche portelle dell'organo ed i 5 comparti della Cantoria con

le storie dei Ss. Vito e Modesto, esegue la bellissima, tizianesca « Resurrezione di G. C. » posta sulla porta della Sagrestia di quel Duomo, una delle opere essenziali della sua tarda virilità. Ma se la sua attività di questo periodo appare affievolita, contradditoria e non legata da un felice estro pittorico, appare invece essenziale la stupenda « Fuga in Egitto » della cappella Mantica nel Duomo di Pordenone eseguita nel 1565.

Ivi l'Amalteo, pur ricordando la « fuga in Egitto » di San Vito, svolge il tema con tale pittoricismo da raggiungere il massimo della sua produzione.

Avanti ad un suggestivo e magico paesaggio ancora giorgionesco, disseminato da ruine architettoniche disposte con abilità prospettica e paesaggistica non comune, l'Amalteo svolge il dramma dei fuggitivi con la pacata composizione che gli è propria. Pur permettendosi arditezze di scorci come il braccio della stupenda e veronesiana Madre, levato alla palma sovrastante per cogliere alcuni datteri con cui cibarsi, l'Amalteo ha saputo darci una pagina di terso e raffinato lirismo. Tutta la fauna è raccolta attorno ai sacri personaggi, dal nostrano cardellino al leone, dal prediletto cane al leggendario liocorno, e lo svolgimento pittorico — pur attardandosi in minuzie e preziosismi da naturalista fiammingo — si risolve in una così ispirata e coerente composizione da far considerare la pala una delle più belle del veneto rinascimento.

Nell'ultimo periodo (dal 1570 alla sua morte) l'opera del nostro va affievolendosi ed attenuandosi. L'impasto dei colori diviene più disfatto, più bituminoso, più fioccoso; il paesaggio più evanescente ed indistinto; le carni delle « Deposizioni » di S. Vito, di Casarsa, di Udine ecc., divengono più molliccie e cadenti (il Molajoli le chiama « intumescenti »). E' il periodo dell'« alta vecchiezza » ove la pittura tende a dissolversi sì come lo spirito ed il corpo. Raggiunto il massimo degli onori e l'agiatezza, dona alcune sue tele al Monte di Pietà di Udine; alla Chiesa di S. Pietro Martire l'incompiuta tela del « Martirio del domenicano S. Pietro » (1578), di evidente derivazione dall'omonima distrutta opera di Tiziano; alla nativa Motta ed alla cara S. Vito.

A questo periodo sono da assegnarsi i deperitissimi affreschi nella « cuba » del Duomo di Maniago (1570); ove dipinse anche una pala d'altare con il Redentore in gloria ed i Ss. Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Giovanni e Pietro; quelli, scomparsi, nella

Pomponio Amalteo: LA FUGA IN EGITTO.
Pordenone: Duomo - Cappella Mantica. Pala d'altare. Datata e firmata: « Pomponius - Amalthaeus - Annorum LV - MDLVI » - su tela. (18)

Pomponio Amalteo: LA DEPOSIZIONE DELLA CROCE. Udine: Musei Civici. Datata e firmata: « Redemtori... Dicatum Pomponius Amalt. MDLXXVI » - su tela. (19)

P. Amalteo: IL MARTIRIO DEL DOMENICANO S. PIETRO. Udine: Chiesa di S. Pietro Martire - paletta sopra il coro. Datata e firmata: « Pomp. Amalt. munus - MDLXXVIII » - su tela. (20)

chiesa di Pravisdomini, commissionati nel 1579; la paletta della « Visitazione di M. V. ad Elisabetta » già in casa Amalteo ad Oderzo (data e firmata 1580) ora emigrata a Londra (Zotti), e la « Sacra Conversazione », molto danneggiata, nel Duomo di Portogruaro (datata e firmata, 1583, ed eseguita, come dice la dedica, all'età di anni 78); le portelle dell'organo (ora scomparse) ed i comparti delle cantorie nello stesso Duomo, che devonsi considerare una delle sue ultime produzioni (1588?).

Esaminata e conclusa così la sua attività pittorica sarà bene riassumere, in una breve crestomazia, quanto dissero di lui e delle sue opere i più noti scrittori, dai più antichi ai moderni, citando — come d'obbligo — in « anteprima » il Vasari: (G. Vasari - « Le

Pomponio Amalteo: IL REDENTORE IN GLORIA CON I Ss. GIOBATTA, GIOVANNI EV., GIACOMO E PIETRO.
Maniago: Duomo di S. Mauro. Pala d'altare - su tela. (21)

vite dei più illustri pittori, scultori ed architetti » - *1568 - e segg. - Sansoni - Vol. V, 1880)* che così scrive: « il quale Pomponio seguitando sempre il suo maestro nelle cose dell'arte, si è portato molto bene in tutte le opere » il che fa soccorrere alla memoria talune critiche teatrali, laddove il cronista dopo aver lodato i principali protagonisti ricorda i comprimari colla solita frase d'uso: « bene gli altri ».

LA CRITICA

Siamo indubbiamente di fronte ad un provincialismo pittorico, ove le collocuzioni compositive fra Giovanni Antonio e Pomponio raggiungono, a volte, forme robustamente manieristiche, ma spesso l'Amalteo sa trarre in molte sue opere accenti di inusitata ed originale coerenza pittorica, di schiettezza compositiva non più friulana, bensì veneta.

Provincialismo fin che si vuole, ma come non ricordare certe arditezze figurative ricche sì di enfasi, ma che rivelano sempre un accorto studio compositivo sostenuto da una saldezza coloristica pacata e solenne e taluni paesaggi di un tardo ed ingenuo giorgionismo, ove i ritmi architettonici dei fondali, equilibratissimi, sono arricchiti e popolati da figurazioni trattate in sordina, a punta di pennello, da animali veri od irreali — vere nature morte — di una schiettezza toccante e che costituiscono la rivelazione pittorica del nostro?

Il Ridolfi: (G. Ridolfi: « Le meraviglie dell'arte » - *Venezia - 1648 - ediz. Padova - 1835)* dice di lui: « benchè non arrivasse all'eccellenza dello suocero, lavorò nondimeno nello stile di esso »; ed il Lanzi: (ab. L. Lanzi: « Storia pittorica dell'Italia » - *Bassano, 1809 - vol. III, l. 1°)* aggiunge: « aspirò ad una maniera originale, facendo ombre men forti, colorito più gaio, proporzioni di figure, idee men grandi che lo suocero. Nel resto ovunque ha dipinto, si scuopre un valentuomo educato dal Pordenone; non solo colorisce bene, com'è proprio dei veneti, ma disegna più esattamente che il comune dei Veneti ».

Difatti, quando egli seppe liberarsi dagli influssi del maestro e dalle deformazioni proprie di tutte le scuole provinciali, ha ordito temi originali, sia nei lavori da cavalletto che nei cicli pittorici parietali. In questi ultimi — legato alle formule architettoniche

tradizionali della zona, ancora soggette all'arcata a sesto acuto dei cori e delle «cube», come si chiamavano allora le cupole, — continuerà ad indugiare in temi non solo pordenoniani (insistendo in figurazioni manieristiche, specie nelle immagini femminili dei sottarchi, con i « cincinni » delle chiome « color spiga di grano maturo», o nelle barbe «gonfie di luce» degli apostoli e dottori, inquadrati o racchiusi nei peducci, impastando le composizioni in quella tinta «del sonoro giallo di nasturzio, tipico del Pordenone, vellutato ed ardente e che rosseggia nell'ombra» *(Venturi)*, ma addirittura tolmezzini.

Moduli, schemi ed impostazioni di maniera fin che si vuole, ove — come dice il Venturi — *(op. cit.)*, l'Amalteo « inaugura nella sua regione, per facilità e speditezza la pittura di pratica» ma esso si salva — e come si salva — nelle stupende sequenze pittoriche della Chiesa dei Battuti di S. Vito, nella pala della Cappella Mantica a Pordenone, negli sportelli degli organi di Valvasone (che debbonsi ritenere tutti suoi, anche i comparti della cantoria) e di Oderzo, negli affreschi di Lestans, nel soffitto di Gemona ed in infiniti altri lavori eseguiti a Ceneda, Castel Roganzuolo a Udine ecc. opere queste che son da considerarsi fra le più originali e significative del Nostro e con le quali si inserisce — a buon diritto, e con l'innata sua modestia — nel novero dei buoni pittori del nostro splendente rinascimento.

L'Altan (F. Altan: «Del vario stato della pittura in Friuli» negli *opuscoli calogeriani, tomo XXIII - Venezia, 1772)* dice: «Nobile, grandiosa, corretta e degna di lode quanto qualunque altra è la maniera di questo artefice».

Il Fogolari: (G. Fogolari: « Allgemeine Lexicon ecc. » *in Thieme Beker 1907, ediz. Leipzig 1941)* così scrive: «Dal Pordenone Pomponio ereditò la grande abilità nel dipingere grandi cicli di affreschi... e le sue composizioni mostrano la capacità di raggruppare grandi masse, l'azione è vivace, il movimento ardito, spesso eccessivo, eppure i suoi affreschi non sono senza grazia nel colore, mentre nelle tavole è talvolta stanco e snervato e particolarmente smorzato nella distribuzione delle luci e delle ombre».

Per quanto il Pallucchini: (R. Pallucchini: «La pittura veneziana del 500» - *Novara - De Agostini, vol. I - 1944)* lo dica: «trascinato dal fascino impetuoso del Pordenone... osando quasi crearne una corrente antagonista a quella lagunare» in alcune sue figurazioni invece si affina e si fa più sensibile ai richiami ed ai ritmi

formali e coloristici della scuola veneta, assorbendo da essa quanto di meglio e di più significativo gli è consentito dalla sua preparazione provinciale, non forzando mai la mano e l'estro pittorico in istolte gare di emulazione con i più grandi di lui: e questo è stato uno dei suoi innegabili e più grandi meriti.

Indubbiamente più colto del Pordenone, cultura derivatagli dalla nascita e dalle parentele e dai contatti col mondo umanistico degli Amalteo, dotato di una tavolozza più attenuata e morbida che non quella dello suocero, ha avuto una attività grandissima, che ha nuociuto alla spontaneità della produzione.

Il Card. Costantini: (C. Costantini: « I bambini nell'arte di Pomponio Amalteo »: *opuscolo per nozze Rota-Treherne - Portogruaro 1911)* dice di lui: « la sua stessa ricchezza d'ingegno e la facilità di concepire e di eseguire gli nocquero, come la sicurezza e la foga nocquero al Tintoretto, a Luca Giordano ed a moltissimi altri. Egli è come un poeta pieno di estro che improvvisa ottave in cui vi è impeto di passione, ma spesso manca la profondità e spesso anche la sintassi ».

Padrone del chiaroscuro, Pomponio raggiunge spesso — anche nelle parti decorative e di contorno — livelli superiori del suo maestro; ma ove eccelle è nel lirismo compositivo di alcuni paesaggi con certe atmosfere ora terse e rarefatte, ora vivide ed infiammate simili a quelle di Tiziano; in certe figure dai capelli di un biondo rossiccio, che non è più nordico, ma palmesco, (e di Palma Vecchio ricorda anche la calma contemplativa delle « sacre rappresentazioni ») od in altre, viste di scorcio o di taglio o di dorso, simili a quelle del Tintoretto; ed in altre, ove, anticipando di qualche decennio il Veronese, ama indugiare sui toni verdastri, e nella passione di inserir cani (specie i levrieri) ed altri animali nei grandi cicli compositivi.

Tutto ciò sta a dimostrare che, se il Pomponio visse ed operò quasi sempre in Friuli, non rimase segregato e chiuso, ma assimilò ogni novità, ogni tendenza, ogni insegnamento non solo dal Pordenone, ma da tutta la pittura a lui maggiormente vicina, mantenendo logici contatti con l'evoluzione pittorica lagunare.

Il Cavalcaselle: (G. B. Cavalcaselle: « Vite ed opere dei pittori Friulani » - *Udine - Manoscritto nella Bibl. Com. di Udine - 1876)* nella sua opera monumentale sulla pittura friulana così parla di lui: « Lo stile di Pomponio, per molti rispetti, può dirsi la continuazione di quello del suo maestro. E infatti taluni fra i dipinti

di Pomponio sono stati assegnati allo stesso Pordenone. Ma anch'egli rivela nelle sue opere un'anima ardente, uno spirito potentissimo ed una certa facilità nel comporre ed aggruppare le sue figure le quali hanno molta vivezza nei movimenti, ma talvolta sono un po' esagerate e le composizioni non sono convenientemente disposte. Il disegno è facile, l'esecuzione risoluta, ma talvolta scorretta e trascurata. Pomponio imitava il vero senza curarsi più oltre».

Mario Brunetti: (M. Brunetti: « Enciclopedia Treccani » - *Vol. II - 1929)* osserva che « alla pittura, tanto a fresco che su tela, l'Amalteo rivela la diretta discendenza pordenoniana, della cui maniera però accentua i difetti non compensati dalla grandiosità creativa del maestro. Non gli mancano però, specie negli affreschi, vaghezza di colorito ed equilibrio di composizione ».

Vincenzo Joppi nel suo notevole «*Contributo III alla storia dell'arte nel Friuli ecc.* » *(Atti della R. Deput. Friulana di storia patria - Venezia 1887-1892)* ne ricorda l'ammaestramento pordenoniano « del quale mai sempre seguì la grandiosa maniera, con non comune abilità e talento ».

E per concludere l'analisi critica, si potrebbe dire di lui quanto il Venturi disse del Pordenone *(op. cit.)*: « Ha sbalzi di altezza; dal capolavoro all'opera mancata; da uno stile antiquato al preannuncio di forme secentesche, da una semplicità quasi povera all'abbagliamento scenografico ».

LA SCUOLA

E' bene fare qualche premessa al fine di inquadrare il complesso problema: il Friuli, liberatosi dal dominio medievale dei patriarchi e feudale dei signori locali, ha trovato — all'inizio del sec. XVI — sicura protezione sotto il veneto dominio e ne ha immediatamente sentito l'afflato potente, proprio della sua costituzione a carattere universale ed espansionistica. E l'ondata rigenerativa, che ha dato nuovo impulso al commercio ed all'agricoltura, tocca anche l'arte locale, che andrà a mano a mano liberandosi dalle influenze nordiche e tolmezzine. La pittura allarga il respiro e si rinnovella — anche se, a volte, sembri indugiare su ritmi attardati o ritorni arcaici — accostandosi alla scuola veneta. E' un rinnovamento più pratico che teorico e che investe tutti i paesi, dai

grossi centri ai più umili e sperduti borghi. Tutti sentono il nuovo clima, e, consci della sicurezza che è data loro dalla stabilità economica raggiunta, vogliono cambiar volto.

A fianco, o sopra, o poco discosto dalle vecchie chiese medievali — «di ossatura tenacemente gotica» — (vedi L. Coletti: «La pittura veneta nel '400» - *Novara - De Agostini - 1953)* dipinte dai rudi Mioni, dai tolmezzini, o dai primi sanvitesi, ecco sorgerne delle nuove. Per esse si richiedono pittori nuovi, che portino nuovi stili, nuove idee, nuovi accenti. Fra essi eccelle Giovanni Antonio da Pordenone che, pur partendo dal ceppo tolmezzino (le derivazioni squarcionesche, attraverso la novella critica, *(Fiocco - Coletti ecc.)* sono andate un po' perdendo valore per la diminuita importanza oggidì data al pittore padovano, una volta ritenuto il... caposcuola di tutte le scuole) porterà, col suo genio inventivo ed estroso, a nuove formule pittoriche. Ma se lo spirito rinnovativo ha trovato nella zona il terreno fecondo e preparato, l'arte figurativa, a sua volta ha raggiunto una decisiva trasformazione. Tale trasformazione è stata bene identificata dal Marini *(op. cit.)* quando dice: « con Gianfrancesco la scuola di Tolmezzo raggiunge il vertice e quando, nel secondo decennio del 500, egli scompare, anche la scuola — intesa come circolo chiuso d'arte regionale — può ritenersi spenta. Ma non senza lasciar traccia: anzi, non senza rinascere in forme più alte di vita. Poichè un altro friulano, di pianura questa volta, raccoglierà i germi vitali lasciati dall'oscuro ma profondo maestro provinciale e integrandole con le massime scoperte cinquecentesche, veneziane e romane, si collocherà fra i più originali pittori del secolo d'oro ».

Logico quindi che il Pordenone, rivelatosi ben presto astro di prima grandezza, abbia esercitato un potere di attrazione su quanti sapevano rimestar colori e volevano applicare i quattro canoni pittorici di allora: «disegno, colorito, compositione et inventione» (canoni, ahimè, oggi molto sconosciuti). E forma una scuola indigena che è determinante ed assorbente. Anzi più che una scuola, egli formò, assieme al « *tajapiera* » G. Antonio Pilacorte (1493-1531), una specie di « accomandita », conducendo in esclusiva tutti i lavori nelle chiese della zona e suddividendoseli in ben determinati compiti: il Pordenone si riserba i cicli pittorici e le pale d'altare, il Pilacorte i portali, i fonti battesimali, le statue e le acquasantiere e tale unione ha contribuito ad impreziosire le nostre Chiese di tante incomparabili bellezze.

A fianco del Pordenone — anche, se a volte, non risentano

Sebastiano Florigerio (?): CRISTO SUL SEPOLCRO.
Treviso: Monte di Pietà - su tela. (22)

sempre del colloquio pordenoniano — vediamo: Pietro Fuluto (da Tolmezzo?, documentato attorno al 1512-1519) già collaboratore di Gianfrancesco, ma attratto poi nell'orbita pordenoniana. Pittore montanaro, con influssi nordici, che il Fiocco definisce: « collaterale, selvatico e caricaturale del Pordenone » ed il Marini « goffo ed irto »; Sebastiano Florigerio (figlio di un Giacomo da Bologna, ma nato a Conegliano attorno al 1500 e morto dopo il 1543 *(Joppi)*: lavorò in Friuli in più periodi (1520 - 1525 - 1536). Pittore che, se non si può ritenere allievo del Pordenone, ne fu certamente influenzato. Il Lanzi lo chiama: « prodigioso ingegno ». Parecchi suoi lavori vengono confusi con quelli di Giovanni Antonio o viceversa: (vedi fra l'altro il « Cristo al Sepolcro » del Monte di Pietà di Treviso). Altre sue opere principali: « La vergine col Bambino e Santi Rocco e Sebastiano, all'accademia di Venezia e la « Pala di S. Giorgio dipinta nel 1529 per l'omonima Chiesa di Udine ecc. E' un pittore molto discusso e studiato dalla critica moderna *(Fogolari, Gamba, Fiocco, A. e L. Venturi, Coletti, ecc.)* e la sua personalità — indubbiamente notevole — non è stata del tutto chiarita; la sua ultima produzione lo avvicina molto all'Amalteo.

Altro pittore importante del ceppo pordenonese o sanvitese è

Sebastiano Florigerio: LA B. V. COL FIGLIO IN TRONO E S. ANNA FRA I Ss. ROCCO E SEBASTIANO.
Venezia: Gallerie dell'Accademia - su tavola. (23)

MARCELLO FOGOLINO, secondo alcuni autori nato a S. Vito verso il 1480 e morto a Trento verso il 1540, mentre la critica più recente lo fa nativo di Vicenza. *(Il Pallucchini lo dice figlio del pittore Francesco, oriundo da Pordenone).* La sua attività pittorica, pur non risentendo della scuola pordenoniana, almeno nel primo periodo, è più affine agli insegnamenti antonelleschi e montagneschi *(Venturi)* che ai nostrani; comunque parte della sua attività pittorica si è svolta nel pordeno-

nese. Ebbe vita agitata e fu bandito da Pordenone per omicidio. Rifugiatosi, assieme al fratello — correo nell'omicidio — a Trento, dipinse nel Castello del Buonconsiglio alcune sale, ed ivi, per ingraziarsi i magistrati della Repubblica veneta, pare divenisse «confidente» del Consiglio dei Dieci ai danni del Cardinale Clesio, suo protettore. La sua notevole ed indiscussa personalità artistica di «fantasioso regista» *(Pallucchini)* è stata messa in vista dallo scrittore finlandese Tancredi Borenius: (T. Borenius: «The painters of Vicenza» - *Londra, 1909)* ed ha destato sempre l'interesse dei critici, più che altro per la sua «erudizione pittorica» *(Venturi)*. An-

Marcello Fogolino: L'ADORAZIONE DEI RE MAGI.
Vicenza: Museo Civico: opera firmata: « Marcellus Fogolinus. P. » - affresco trasportato su tela. (24)

che il Tonon: (B. Tonon: «Il Pordenone e la scuola friulana» - *Università di Roma, 1951)* ha ben analizzato la sua complessa personalità: «friulano di stirpe, educato a Venezia, forse alla scuola dei Bellini, plasmatosi a Vicenza nel respiro ampio e nuovo dell'arte del Montagna e nell'atmosfera antonellesca, solo più tardi addolcita nella grazia del Romanino, seppe meravigliosamente sfruttare l'esperienza artistica dei suoi massimi contemporanei. Sensibile a tutti gli influssi, riportò nelle sue opere, fondendoli insieme con il suo prodigioso senso di sintesi, motivi diversi e lontanissimi. Tutti i grandi che lo avevano preceduto e quelli che gli erano contemporanei, si riconoscono, o poco o tanto, in particolare o nell'insieme delle sue tele, perchè da tutti il Fogolino scelse ciò che più si confaceva, senza scrupoli, alla sua natura ed alla sua arte». Con questo adeguarsi alle nuove esperienze artistiche del tempo, da quattrocentesco il Fogolino si palesa cinquecentesco e la sua arte raggiunge l'apice che la sua stessa natura e talento consentivano». Fu anche incisore di gran valore, e, come ben rileva la Pittaluga: (M. Pittaluga: «L'incisione italiana nel Cinquecento» - *Milano, Hoepli, 1928)* nella sua opera «manifesta l'espressione più significativa ed indipendente del giorgionismo incisorio» (vedi anche: A. De Witt: «Incisione italiana» - *Milano, Hoepli, 1941)* e conclude: «Per l'intima corrispondenza fra figurazione ed espressione alcune stampe di questo veneto vanno veramente al di là di ogni significato illustrativo: esse rivelano la serietà spirituale con cui l'incisore si è atteggiato rispetto ad esse, e perciò s'innalzano, almeno una o due volte all'arte». Si conoscono di lui sei o sette «certe» incisioni che sono il vanto del British Museum, della Kunsthalle di Amburgo e del Gabinetto delle Stampe di Dresda. Molte sue opere figurano nei più importanti musei (Amsterdam, Berlino, Southampton, Amburgo, Milano, Vicenza, Venezia ecc.); nella nostra zona vi sono tele a Pordenone (Duomo di S. Marco - 1523), a Pasiano (1521), a Visinale di Pordenone (1523), ed a Brugnera: Chiesetta di S. Giacomo, quasi tutte grossolanamente ridipinte, ed a S. Daniele del Friuli ove sembra collaborasse col Pellegrino nella Chiesa di S. Antonio.

Nè si deve dimenticare un altro pittore «sanvitese» Pietro da Vicenza (interessante questa connessione pittorica fra le due città: Vicenza e S. Vito!) che lasciò una delle più terse opere pittoriche (ricordata anche dal Cavalcaselle) esistente nella Parrocchiale di Aviano: «La M. V. in trono col Bambino, tra i Ss. Francesco, Se-

Francesco Beccaruzzi: S. FRANCESCO CHE RICEVE LE STIMATE CON I Ss. PAOLO, ANTONIO, GIROLAMO ecc.
Venezia: Gallerie dell'Accademia - su tela (25)

bastiano, Rocco ecc. » data e firmata (1514). Di questo pittore nulla si sa. Si ritiene attivo dal 1492 al 1499 anche a Pordenone (Zotti?).

Altro gruppo di pittori, derivati, seguaci od affini ai canoni pordenoneschi e pomponiani è costituito dal folto ceppo dei Floreani, appartenenti ad una famiglia udinese attiva per quasi un secolo (1480 circa - 1580 circa), e dalla quale uscirono una dozzina di pittori.

Il capostipite (Cavalcaselle *(op. cit.)* e G. Galletti - E. Camesasca: « Enciclopedia della pittura italiana » - *Garzanti 1950)* di questa famiglia è un Alberto da Tolmezzo, il cui figlio Floriano (Udine - attorno al 1511?) pittore e falegname «*cantellinarius*» (da ciò il soprannome «*dalle Cantinelle*» è noto per una pala eseguita a Venzone ecc. Gli altri membri pittori di questa famiglia furono: Antonio (pittore ed architetto, al servizio di Massimiliano II) che nel 1545 dipinse una tavola ad Udine; Francesco, il più importante dei Floreani, (morto attorno al 15[illegible]9) seguace dell'Amalteo. Molti suoi lavori sono sparsi nelle chiese attorno ad Udine. Sono da ricordarsi altri Floreani pittori: Giuseppe, Giovanni e Pietro, ma poco si sa ancora della loro produzione che risulta per lo più scadente.

Quanto queste personalità pittoriche paesane abbiano attinto od assorbito dagli ammaestramenti del Pordenone o dell'Amalteo, sarà il caso di vedere nella rassegna pittorica da tenersi l'anno venturo.

Ed in quell'occasione sarà bene anche vedere quali contatti pittorici abbiano avuto col pordenonismo il Beccaruzzi (da Conegliano: attivo nel 1520-1550) — che però la critica moderna (Berenson) ritiene più influenzato dal compatriota Cima che non dal Pordenone — ed il compatto gruppo dei pittori bergamaschi Licini: Bernardino (1489?-1550?); Giulio (1527-1539 circa); Romano; Arrigo (1512-1551?); Gio: Antonio (1484-1515?) che gli antichi scrit-

tori, in seguito al noto errore del Vasari, hanno ritenuto consanguinei o derivati del Pordenone, mentre l'odierna critica li ha rimessi — con qualche contrasto — nel loro posto di pittori appartenenti al ceppo bergamasco, ripudiando qualsiasi attinenza pordenoniana.

Oltre all'Amalteo, il più importante degli allievi del Pordenone è GIOVAN MARIA ZAFFONI, detto il «CALDERARI» (1500?-1563) così chiamato per l'arte che esercitava la sua famiglia (v: V. Candiani: «Ricordi cronistorici». - *Pordenone: Brusadini - 1902)* e che operò quasi esclusivamente nella zona.

La sua mediocrità compositiva è deteriore; le figure si appiattiscono al pari di decalcomanie su sfondi rossastri, il suo manierismo e la pratica si fanno sempre più evidenti ed il predominio delle terre rossiccie *(notate anche dal Venturi)* stride ancor oggi ad onta degli scialbi di parecchie sue opere. Privo di estro e di inventiva, segue il formulario pordenoniano fino alla stanchezza. L'opera sua migliore — per quanto mal conservata — è il forte gruppo degli affreschi nella vecchia chiesa annessa al cimitero di Montereale; inferiori e malamente e più volte ridipinti, quelli della Cappella Mantica nel Duomo di Pordenone (1555): più interessanti le quattro portelle del fonte battesimale nello stesso Duomo (1542-43) di evidente ispirazione pordenoniana. Altre sue opere sono, una pala a Cevraia (Pala di S. Stefano), un'altra slavata e deperitissima pala già nella vecchia chiesa di Pescincanna firmata I.M.P.F. (Johannes Maria Portunensem Fecit): il ciclo di affreschi eseguiti, su disegni di Ippolito Marone, nella Chiesa suburbana della S.S. Trinità di Pordenone ed un «ritratto virile» già nel Museo di Berlino. La sua attività pittorica non lascia residui.

Ed eccoci al compatto gruppo degli allievi dell'Amalteo; per primo è da ricordare GIROLAMO AMALTEO che collaborò col fratello nelle opere eseguite in S. Vito al Tagliamento e la figlia di Pomponio QUINTILIA, che un enfatico scrittore sanvitese (Cesarini: «Dell'origine di S. Vito»: *dialogo - Venezia, 1771)* esalta per il suo « raro e divino ingegno ». Andata in isposa al pittore Giuseppe Moretto nel 1570, da cui ebbe 4 figli, non lasciò ai posteri alcun ricordo di sue opere, onde è da ritenersi che abbia abbandonato colori e pennelli per i pannicelli dei suoi figli, con notevole vantaggio per l'arte.

GIUSEPPE MORETTO, figlio di Angelo, da Portogruaro (fiorito nella seconda metà del 500 e morto attorno al 1620) collaborò con Pomponio, di cui — come si è visto più sopra — sposò la figlia Quin-

Giovan-Maria Zaffoni detto « il Calderari »: L'ADORAZIONE DEI RE MAGI. Montereale Cellina: Vecchia Chiesa Parrocchiale. Particolare degli affreschi sulla parete sinistra del coro. (26)

tilia. Alla morte dello suocero, ultimò alcuni lavori lasciati incompiuti da costui. Pittore modesto e piatto, ha eseguito opere discrete, servendosi non solo degli insegnamenti pomponiani, ma anche di altri pittori veneziani. Alcune sue tele sparse nelle chiese di S. Vito (1548 e 1571), Castions, S. Giovanni di Casarsa e Belgrado (1609), sono affollate da troppe immagini di santi e, pur essendo bene impostate, sono alquanto fredde, piatte e prive di sfondo.

Più notevole il nucleo dei pittori usciti dalla famiglia udinese dei SECANTI; essi sono: SEBASTIANO SECANTE « il vecchio » (fiorito nella seconda metà del sec. XVI e morto nel 1581) figlio di un Sebastiano Segatto, calzolaio di Porcia di Pordenone. Lasciò opere a Cividale (1573), a Gemona (1558) e ad Udine nel Castello (1576), nella sede Municipale ed in altre chiese della città; GIACOMO, detto « Trom-

bon », metà del sec. XVI - Udine 1585) fratello del precedente, che vuolsi cominciasse a dipingere dopo i 50 anni e molto mediocremente. Lasciò opere a Fagagna (Chiesa di S. Giacomo - 1555) in Udine, a Vito d'Asio (1576); si cimentò anche in opere di affresco dipingendo nella « confraternita dei calzolai » in Udine nel 1570. Alcune sue tavole sono pure in chiese del goriziano; SEBASTIANO, il giovane, figlio di Giacomo? (nato nel 1529) sposò Virginia Amalteo figlia di Pomponio, e collaborò con il padre: ebbe un figlio POMPONIO Secante (nato ad Udine circa 1570, circa 1637) pure pittore che lasciò opere nelle chiese del basso Friuli goriziano e monfalconese, ecc.

Per quanto concerne la critica artistica di tutti questi Secanti si crede sia sufficiente quanto ebbe a dire di loro il Maniago *(op. cit.)*: « I Secanti ebbero la rara sorte che si pensasse d'abbellire le sale d'udienza del Castello, e la rarissima d'esservi stati eletti e d'averne la maggior parte. Ma furono costoro schiacciati da tanto peso e le lor tele ad altro non servirono che a coprire il vano delle pareti » (ora nei depositi del museo). Giudizio alquanto severo ed ingiusto, almeno in parte; ma devesi tener presente che il Maniago scriveva quando imperava il neoclassicismo. Uguale linguaggio ha usato anche per Antonio Carneo, che definisce « mancante di educazione o triviale nelle sue idee, trattò i soggetti mitologici e storici a un di presso, come lo Scarrone ed il Lolli trattaron Virgilio », mentre è risaputo quanto valore dia la moderna critica all'opera del Carneo rimesso recentemente in luce dal Geiger: (B. Geiger: « Antonio Carneo » - *Udine, 1940 e Venezia, 1941).*

Da ricordarsi ancora fra i seguaci di Pomponio Amalteo l'udinese GIOVANNI BATTISTA GRASSI (fiorito nella seconda metà del 500 e morto nel 1578) pittore ed architetto ben più dotato che non i Secanti. Lasciò numerose opere sia a fresco che ad olio. Ad Udine affrescò le sale del Castello (1569) con composizioni macchinose preludenti il barocco; in Duomo la balaustra e le cantorie dell'organo (1556) a Gemona le portelle dell'organo ed a Buja un « Martirio di S. Lorenzo » datato 1558. L'Orlandi lo collega alla bottega del Pordenone, mentre il Lanzi lo fa seguace di Tiziano. Senza dubbio la sua personalità non è del tutto conosciuta e meriterà esser studiata a fondo. Nè bisogna dimenticare il friulano BERNARDINO BLACEO (o Blacco o Placeo?) di cui non si conosce il paese di origine ma che si ritiene udinese, fiorito attorno al 1540 e morto dopo il 1564. Di lui si conoscono e si ricordano ben poche opere: ad Udine, nella Chiesa di S. Lucia eseguì nel 1551 una pala per la quale vinse la

Luca Monverde: LA B. V. COL FIGLIO IN TRONO FRA I Ss. ROCCO, SEBASTIANO, GERVASIO E PROTASIO. Udine: Chiesa di S. Maria delle Grazie. Pala dell'altar maggiore - datata e firmata (1522): ai piedi la scritta: « Fraternita de S. Jervasio. Fec. Far. essendo Cameraro M. Clemente et B. N. ard. F.C. IN. PR. OR. » - su tela. (27)

gara in competizione contro l'Amalteo, il Grassi e Francesco «dalle Cantinelle» opera che il Maniago *(op. cit.)* già dà al suo tempo come scomparsa per la avvenuta soppressione di quella Chiesa, ed un trittico nella parrocchiale di Rivignano (da altri invece attribuito a Luca Monverde). Ritenuto un tardo seguace del Pellegrino e, come si è visto, antagonista dell'Amalteo, di lui disse il Lanzi: *(op. cit.)* «tenace ancora nell'antica composizione ma nel rimanente rimodernato e bello a bastanza».

Altro pittore pordenonese della fine del XVI secolo da studiare è GIACOMO NARVESA (o Nervesa) (1558 - 1639) da taluni autori però ritenuto di origine trivigiana. Operò nel pordenonese e nello spilimberghese, ove ebbe dimora. La sua pittura non ha grandi connessioni col ceppo friulano, risentendo, più che altro, degli ammaestramenti di Tiziano, di cui vuolsi fosse allievo. Sue opere: Pordenone: Chiesa S. Giorgio, pala; Spilimbergo: Chiesa S. Giovanni (1588); Mels; S. Quirino, Chiesa di S. Zenone (1616); Pordenone: Chiesa S.S. Trinità, pala altare maggiore; ecc. in esse predomina il colore terreo e grigio. Pittore secco ed arido sembra sia più noto per alcuni ritratti ed opere da cavalletto.

Fra i minori ricorderemo: LUCA MONVERDE (n. 1493 circa + 1526 circa) figlio di un certo Mastro Bertrando Montvert di Udine. Allievo prediletto del Pellegrino, lavorò a fianco del Pordenone. Di lui si conosce principalmente la bellissima pala d'altare nella Chiesa delle Grazie di Udine (1522), ove si riconoscono i caratteri del Pellegrino (ed alquanto attenuati) quelli del primo Pordenone.

CRISTOFORO DIANA (nato a S. Vito al T. nel 1553?), attivo ad Udine ove eseguì alcuni ritratti (Lanzi) e lavori nell'Abbazia di Sesto al Reghena; PIETRO ANTONIO ALESSIO; MARCO TIUSSI da Spilimbergo, GIULIO URBANIS da S. Daniele e GIULIO BRUNELLESCHI (nato nel 1551

e morto nel 1609) pittore mediocricissimo e scadente. Ci sia consentito di avvisare a questo punto gli eruditi che le notizie e le date cronologiche e terminali notate a fianco di tali pittori non sono nè definitive nè sicure, sia perchè poche notizie son pervenute su di essi, sia perchè i vari autori consultati sono essi pure oltremodo imprecisi ed, a volte, poco attendibili. Uno studio più approfondito e ricerche di archivio potranno diradare le tenebre che avvolgono tali personalità.... se il gioco val la candela!

* * *

Da quanto esposto consegue che l'estro pittorico scende «per li rami» di parentela in parentela, dal Pordenone all'Amalteo, dall'Amalteo ai Secanti, a Moretto e così via. Ma non è possibile trarre da questa eredità pittorica — se non di sangue — conclusioni molto favorevoli. Anzi essa agì, è il caso di dirlo, come per inversione al mendelismo, giungendo — attraverso agl'incroci e l'ereditarietà pittorica — ad una recessività anzichè ad una elettività.

E trattasi veramente di degenerazione pittorica, ove la maniera, le deformazioni ormai barocche, e lo smaccato e raggelante plagio non ha — a volte — scusanti, e quel poco di buono che si salva da tutta la produzione dei seguaci, parenti o no di Pomponio è sommersa da quanto vi è di pedestre e di mediocre.

Mediocrità che — è bene notarsi — non è per questo da ripudiare, perchè — qualunque essa sia stata — rappresenta sempre una tradizione pittorica, o meglio, una «scuola» durata quasi due secoli, dal sanvitese d'elezione Bellunello all'ultimo dei Secanti. Tradizione comune a tutte le scuole pittoriche sia italiane che venete, anzi durata più a lungo nelle dinastie dei muranesi Vivarini, dei veneziani Bellini e Crivelli, dei cadorini Vecelli, e dei bassanesi Da Ponte. E come tradizione pittorica va risguardata tutta la discendenza pordenoniana, pomponiana, sanvitese e friulana che sia, laddove il genuino e profondo senso religioso detta ispirazione ai pittori locali e consente loro di decorare, nella pace agreste dei nostri paesi, i cori, le pareti e le «cube» delle nostre chiese con immagini e storie di santi: figurazioni icasticamente tipiche e tipologicamente paesane (il Molajoli le chiama «plebane») che traggono origine dalla fede, che partendo dai martiri aquilejesi Ermacora e Fortunato, attraverso i santi popolareschi e paesani Rocco, Valeriano e Cristoforo e le sante Lucia ed Apollonia, giungono al-

l'evangelista Marco, il protettore del serenissimo veneto dominio. Slancio di fede più o meno artisticamente espresso, ma sempre spontaneo, ingenuo e toccante, particolarmente ammirevole in mezzo alle popolazioni di quei tempi, così lontane da centri culturali importanti e sempre sottoposte — da millenni — agli incubi di invasioni barbariche.

Gran merito tocca quindi ai « camerari » ed ai « gastaldi », umilissimi e spesso illetterati contadini del nostro onesto Friuli, i quali, attraverso la fede, hanno saputo tener viva la fiamma dell'arte che — appunto per la ingenuità di espressione — è la più gradita a Dio.

E la fede, transustanziatasi nelle figurazioni dei sacrifici, del martirio dei santi e delle vergini è ancora viva e palpitante in quelle immagini purissime e composte, soprattutto attraverso quel biancore delle sclerotiche « degli occhi travolti da un'estasi dolorosa » (Venturi), così caro al Pordenone, all'Amalteo, al Calderari, e che — se anche ripetuto fino alla noia — rappresenta pur sempre lo sguardo dell'umile fedele rivolto alle visioni celesti dell'Empireo.

CONCLUSIONI

« L'arte, — diceva Swinburne — è la stessa vita e nulla sa della morte. E così accade che quegli che sembra star più remoto del suo tempo, è colui che meglio lo specchia, poichè egli ha liberato la vita da quella nebbia che — come Shelley soleva dire — ce la rende oscura ».

Levare quindi dall'oscurità e dal silenzio tanti nostri cari pittori, questa dev'essere la ragione ed il movente della progettata mostra, che dovrà essere una rassegna di tutta la pittura del rinascimento friulano, imperniandola sulla figura ed attività dell'Amalteo. E' questo lo scopo cui tende questo centone, ove, volutamente si è abbondato in citazione di autori, non per isfoggio di erudizione, bensì per far risaltare, attraverso le autorevoli parole di tanti scrittori, l'importanza dell'argomento.

E come sede si crede che la più adatta — anche per la sua ubicazione — debba esser Pordenone.

Si è certi che la nobilissima Udine, così ricca di tesori artistici di ogni secolo — già esposti nel 1939 e nel 1949 — cederà questo privilegio alla sorella regionale con lo stesso spirito di disinteresse

e di amore per l'arte che ha avuto Pordenone cedendole la mostra del suo Giovanni Antonio nel 1939. E lo stesso dicasi per la vicina S. Vito — vera culla della nostra pittura del rinascimento — ove lo studio ed il culto per le pregevolissime opere che conserva con amorosa ed intelligente cura sono molto seguite, e che contende a Motta di Livenza il privilegio di aver dato i natali all'Amalteo.

Ed è sperabile che Pordenone accoglierà con consapevole entusiasmo tale progetto dato che la cittadinanza ha maturità artistica notevole e che avrà (e questo è il fattore più importante) per l'anno venturo una degnissima sede anche per ospitare un centinaio di opere, nel nuovo palazzo dell'Istituto Tecnico Commerciale. E' un edificio nuovissimo e centrale (posto sull'arteria napoleonica) e che — essendo in fase di costruzione, potrà, provvisoriamente trasformare, per l'occasione, alcune sue aule (o la progettata palestra) in un vasto salone ove collocare — da luglio a settembre — le opere di maggior mole, quali i numerosi portelli degli organi, veri gioielli d'arte. Ma sarà bene che le autorità statali, locali ed ecclesiastiche e le Soprintendenze alle B.B. A.A. provvedano a tempo a curarne l'allestimento ed il finanziamento.

E' un'impresa di notevole impegno, perchè, oltre che allestire la mostra, occorre, molto tempo prima, provvedere al reperimento. pulimento e restauro di molte opere. Reperimenti e restauri (ed a volte anche... diragnamenti) che porteranno a sorprese, perchè è da ritenersi che su talune pareti di chiese o di qualche sacrestia vi possano essere ancora opere sconosciute o mal attribuite.

E' infine sperabile che docenti, critici e scrittori d'arte contribuiranno con i loro studi e la loro autorità, esperienza e consigli a dar lustro all'iniziativa con l'approvarla ed appoggiarla.

Risponderà Pordenone all'appello? Nel 1939 la città — per ragioni che è inutile ricordare — ha dovuto rinunciare alla mostra del suo pittore concittadino. In questi ultimi venti anni Pordenone si è fatta le ossa e punta in alto: a lei l'onore di rifarsi della mancata mostra del 1939.

Un ultimo ammonimento per chi vorrà intendere: non v'è tempo da perdere, perchè una simile rassegna non si organizza in pochi mesi: è anche poco un anno di preparazione. L'iniziativa è lanciata: speriamo che non resti lettera morta.

NOTE ALLE ILLUSTRAZIONI

(1) E' il più ben conservato dei tre « giudizi » dipinti da Pomponio Amalteo sotto la loggia municipale di Ceneda edificata nel 1536 su progetto del Sansovino e dipinti dal 1536 al 1538.

Essi rappresentano: il Giudizio di Trajano (cfr. Dante: Purgatorio, X, 73-93), di Daniello (cfr. Bibbia: Libro del profeta Daniele, cap. XIII) e di Salomone (cfr. Bibbia: I. Libro dei Re, cap. III, 16-28). Tali affreschi sono stati « condotti con una larghezza meravigliosa » (vedi: « L'antico palazzo della Comunità di Ceneda », in « Vittorio Veneto » - 1939). Il Fiocco dice: « per quanto attribuite al Pordenone dal Lomazzo (« Trattato » II pag. 45) e dal Ridolfi (« Le Meraviglie » I, pag. 148) sono dell'Amalteo tra le sue cose più celebrate ». E tutta la critica è conforme. L'incisore veneziano Andrea Zucchi (1679-1740) e che « nel 1706 si trasferì a Pordenone ove si trattenne alquanti anni dipingendo ed intagliando » (Moschini, Pallucchini ecc.) ha tratto in rame tale composizione molto lodata dal Canova.

(2) « Addì 31 marzo 1533 » la Confraternita di S. Gio: Battista di Gemona delibera di far dipingere parte del soffitto — principiato dal pittore Gasparo Negro di Venezia nel 1521 e rimasto incompiuto — da Pomponio Amalteo (vedi atti conservati nell'Archivio Arc. di Gemona).

Il Maniago così dice: « non si possono passar sotto silenzio... quei colossali profeti e quelle sibille che, in in numero maggiore di quaranta, adornano la soffitta della chiesa... figure nobili, grandiose, variate, nelle quali ammirasi... la forza del rilievo, per cui alcune... spiccar fuori sembran dal quadro ».

Alcuni comparti sono stati esposti alla Mostra del Pordenone tenutasi in Udine nel 1939.

(3) Nel particolare qui riprodotto si può ammirare uno dei più bei « comparti » eseguiti dall'Amalteo nel soffitto di Gemona. Di esso il Maniago disse: « come sembra che effettivamente scintilli l'acciaro nella polita armatura di Giosuè ».

Il Molajoli ricorda che tale soffitto « merita d'esser rilevato come esempio di traduzione decorativa dei moduli pordenoneschi realizzati con facile bravura e non senza risultati di grandiosità. Anche questo comparto è stato esposto alla mostra del Pordenone tenutasi in Udine nel 1939.

(4) Nel ricco archivio dell'Ospedale dei Battuti di S. Vito (Libro B) è conservata la nota dei pagamenti fatti all'Amalteo dal 1535 al 1545.

« Ser Pomponio Amaltheo adì 17 marzo 1535 die haver per uno acordo lui ha fatto colla schola de Madonna S. Maria del hospedal per lo qual ha promesso depenzer la Cuba granda de la Capella come apar scritto per man de messer pre Florio adì soprascritto per pretio de ducati 200 in tuto colli patti, videlicet al presente ducati 10 et a S. Maria de Avosto duc. 10 et duc. 10 al finir de la Cuba, val duc. 30; secondo ogni anno formento stara 10, vin orne 10 al pretio valerà a Nadal et duc. 10 ogni S. Maria de Avosto val lire 1240 ».

In tali opere « si mostrò — dice F. di Maniago — pittore universale, pieno di fantasia, ottimo compositore, dotto disegnatore ed anche architetto ed ornatista eccellente ».

(5) Composizione cara all'Amalteo e che ripeterà più volte nel corso della sua attività pittorica.

Con successiva ricevuta — pure conservata nell'archivio dell'Ospedale di S. Vito, del 1545 « adì 7 marzo deve aver ser Pomponio Amalteo pictor de acordo facto cum Ser Alvise Liatti cameraro novo et Ser Antonio Daina cameraro et più altri de la Confraternita a depenzer tutto el corpo de la Gesa del Hospedal de la Madona, duc. 29, formento stara uno, vin orna una ».

Il Card. Costantini nel suo attento ed amoroso studio sui putti del Nostro ricorda che « il Bambino Gesù assomma in sè le perfezioni del putto pomponiano. Ha un'espressione dolcissima e qualcosa di profondo e divino negli occhi che manca agli altri spensierati puttini ».

(6) Racconta il Vasari (vol. IX pag. 40) che l'Amalteo « dipinse que' lavori con tanta bella maniera e soddisfazione di ognuno che ha meritato dal Rev.mo Card. Marino Grimani patriarca di Aquileja e Signore di S. Vito d'esser fatto dei nobili di quel luogo ».

Circa il Davide qui effigiato, il Cavalcaselle così dice: « sulla parete esterna ai lati dell'arco che mette al coro, fece le colossali figure di David e di S. Paolo che si presentano di fronte. Il primo ha nella sinistra il rotolo spiegato e coll'altra mano indica il cielo ». Nel filatterio è ricordato il salmo II di Davide che suona così: « Servire domino in timore: et esultate ei cum tremore. Apprahendite disciplina; nequando irascatur Dns, Pereatus de via justa ». David. Psal. II.

« In questi freschi — continua il Cavalcaselle — il colorito è di tinte calde, ma un pò basso di tono, talvolta le carnagioni sono accese di soverchio: le ombre in generale mancano di trasparenza... » e soggiunge... « nelle composizioni e nei tipi, nel carattere delle figure e nell'esecuzione vediamo anche una tal quale fisionamia ed un impronta generale che ci fa tornare alla memoria quella che vedesi nelle opere di Andrea Schiavoni, seguace del Tiziano ».

(7) La tradizione vuole (Zotti) che il pittore figurasse se stesso nel S. Rocco e la propria moglie Graziosa (?) figlia di G. A. da Pordenone (che però risulta sposata nel 1534) nell'immagine di S. Apollonia.

L'Altan loda tale bellissima composizione del pieno cinquecento più veneto che friulano come « una delle più compiute ». Il Maniago la definisce: « di forte colorito e di maniera studiata e finita ».

Il Molajoli dice: « in questo dipinto giovanile l'adunata della celeste « sanità » è combinata col più ligio conformismo ai dettami pordenoneschi... e la materia pittorica è pulita, lustra, stirata, già di ordinaria somministrazione ».

Opera esposta alla mostra del Pordenone tenutasi in Udine nel 1939.

(8) Gli affreschi nella Chiesa di S. Croce di Casarsa (antica parrocchiale) furono iniziati nel 1529 dal Pordenone e continuati ed ultimati da Pomponio Amalteo nel 1536, vivente il Pordenone.

Con atti notaro pre' Sebastiano de Gregoriis del 22 gennajo 1536 vien stipulata la convenzione fra il Nostro, il Comune e la ven. Chiesa di S. Croce, con la quale l'artista si impegna di « depingere in tribus annis proximis futuris totam cubam et faciam foras cube usque ad Altaria bene et diligenter et cum bonis et divertis coloribus ». (Arch. not. Udine).

Il Fiocco dice: « nella Chiesa, oggi sussidiaria, della Croce, non spetta al Pordenone, delle pitture che adornano il coro, nulla più dell'affresco della vôlta e del sottarco; mentre il resto deve esser riferito a Pomponio Amalteo che vi attendeva intorno al 1536 ».

La Chiesa fu gravemente colpita da bombe aeree durante la seconda guerra mondiale. Il Franco — allora Soprintendente alle Gallerie e Monumenti della zona — e che amorosamente curò di salvare il salvabile, così descrive (op. cit.) lo scempio ed il ripristino: « Una prima incursione dell'11 febbraio 1945 ed altre nel mese successivo, determinarono la distruzione del tetto ed il crollo della volta dell'abside, dell'arco trionfale e di gran parte del muro di destra della navata. Il pavimento, l'altare e le finestre andarono in frantumi. Degli affreschi della volta, che era in mattoni, non si sono salvati che alcuni lacerti. Anche gli affreschi delle pareti sono stati molto danneggiati. Il restauro iniziato nell'estate del 1945 e non ancora ultimato, è condotto con stretta fedeltà al tipo delle strutture che caratterizzavano il monumento. Nella ricostruzione della volta, fu però necessario introdurre dei cordoni di cemento armato, per consolidarla. Anche gli affreschi alle pareti sono stati in parte consolidati ».

(9) « Salito essendo in fama (Maniago) gli fu allogato nel vicino Castello di Prodolone il coro della Chiesa della Madonna ».

In un documento esistente in copia nell'archivio párr. di Prodolone è riportato il contratto riguardante tali lavori: « In Christo Nomine Amen. Anno ab ipsius nativitate 1538, indictione undecima, die vero Veneris, decimatertia mensis Decembris actum in Prodolone, Diacesis Concordiensis »... con il quale il « venerabiles Dominus praesbyter Johannes Gibus capellanus etc... et confratres confraternitatis Sanctae Mariae Gratiarum de Prodolone... cum Domino Pomponio Amaltheo pictore habitante in Sancto Vito... se obligavit pingere dictam cubam usque ad scanna, et faciem fores cubae usque ad altaria, bene et diligenter cum bonis, variis et diversis coloribus, et diversis figuris per spatium annorum quatuor proxime futurarum, incaeptis, 1539 praetio ducatorum duecentorum et vigintiquinque in ratione L. 6:4 pro quolibet ducato... etc. etc. ».

(10) L'attuale Chiesa di S. Luigi, annessa al vecchio Seminario, ed ora Collegio Vescovile Marconi è una delle più antiche di Portogruaro. Dapprima dedicata a S. Cristoforo, fu affidata nel 1274 dal vescovo Federico di Prata e di Porcia ai monaci Crociferi di Venezia; dopo diverse traversie la Chiesa, anche per l'ultima soppressione dei Conventi ordinata dal veneto Senato, decadde. Riconsacrata nel 1770 venne restaurata, riconsacrata e dedicata a S. Luigi. L'affresco ivi dipinto da Pomponio Amalteo nel 1532 è uno dei più poderosi del Nostro. « Il magnifico lavoro contornato da una graziosa grottesca in cui giocano putti, scoiattoli, uccelli, risente l'ingiuria del tempo, ed in questi ultimi anni fu in qualche

modo restaurato » (vedi opuscolo: « Le Chiese di Portogruaro », Treviso: Ed. Trevigiana - 1944).

« La Madonna seduta, e nella quale s'ammira una squisita esecuzione nel panneggiamento e nelle linee del volto stende le braccia al bimbo, che seduto sul ginocchio sinistro d'un colossale S. Cristoforo dai muscoli d'acciaio, dalle forme erculee e dal colorito caldo, sembra voler staccarsi dal Santo per abbracciare la Madre sua » (Zotti).

Il Card. Costantini crede di ravvisare nelle immagini di S. Giuseppe, della Vergine e del bambino, l'Amalteo ed i suoi familiari subito dopo « l'angoscioso dramma domestico » occorso al Nostro per l'immatura morte della prima moglie Orsina di Sbroiavacca.

(11) Ricordata come opera di Pomponio Amalteo dal Maniago che vi lesse da una parte il nome e dall'altra la data « MDX...III mense Junii ».

L'Altan ricorda il « S. Cristoforo che cresce del naturale espresso in sulla facciata nella villa di Gleris ».

Per quanto l'opera sia mediocre, si riporta nella illustrazione l'intera facciata della Chiesa. Essa rappresenta il tipico esempio delle Chiese friulane di quell'epoca: ad una sola navata, con l'artistico ricamo in cotto di archi accostati e formanti altro arco acuto e poggianti su semplici peducci e che segue il timpano e si snoda sotto la gronda dei fianchi e contorna la brevissima abside a volte rotonda ed a volte rettangolare. Le finestre sono ancora gotiche. Caratteristico il foro circolare nella facciata con elementi lobati pure in cotto.

E di queste semplici e deliziose chiesette è seminata tutta la zona del Tagliamento: in esse il curioso turista e l'amatore d'arte certamente troverà opere o dei primi tolmezzini o dei sanvitesi o dei pordenoniani. Le più ricche avranno il portale, l'acquasantiera ed il fonte battesimale scolpiti dal Pilacorte.

Circa la devota usanza di affrescare o la facciata o la parete verso la strada delle chiese con l'immagine di S. Cristoforo — vedasi quanto scrive il Maniago: « siccome poi correva fra il popolo l'opinione che l'immagine di San Cristoforo da ogni morbo preservasse chi la guardava, così in forme colossali venia esso sempre dipinto sulle pareti esterne della Chiesa, avendo per appoggio noderosa pianta... e portando in ispalla il bambinello Gesù in atto di varcare i mari ». Cfr. il distico apposto ai piedi del S. Cristoforo di S. Martino al Tagl., variamente attribuito al Pord. od all'Amalteo, distico uguale a quello che si legge (Maniago: ibid.) a Venezia in un S. Cristoforo a musaico sulle esterne pareti della basilica di S. Marco: « Christophori sancti speciem quicumque tuetur - Illo namque die nullo languore tenetur ».

(12) Nell'archivio Notarile di Udine e nei libri dei camerari della ven. Chiesa Arcipr.: di Valvasone, sono conservati i documenti relativi a quel gioiello d'arte che è l'organo di Valvasone. Di proporzioni colossali, era fino a pochi anni fa completo con le sue canne e la cantoria intatta. Smontate le canne per alcuni lavori, esse giacciono nei depositi della sacristia. Ai lati dell'enorme cassone tutto scolpito e dorato, corrono, a mò di arazzo, due festoni dipinti a fresco, tutto un tripudio di putti, di fiori, di frutta: vere nature morte di smagliante effetto. Tali festoni ed i cinque comparti della cantoria sono di mano dell'Amalteo. Gli sportelli invece lo sono solo in parte, in quanto essi erano stati commissionati, addì 23 marzo 1535, al Pordenone e da questi non ultimati a causa della sua partenza per Ferrara, ove trovò la morte. (Vedi: i libri dei camerari della Chiesa Arcipr. parr., pubblicati da Joppi-Bampo.) L'opera pordenoniana rimasta presumibilmente appena allo stato di abbozzo, fu ultimata dall'Amalteo.

Con atti notaro Bernardo Volpe e stipulato « A.D. 1549, ind. VII, die 26 apri-

lis » fu stipulata la convenzione fra i « Magnifici Domini Lodovicus, Jacobus Georgius, Nicolaus eques et Erasmus omnes Domini Valvasoni pro se et caeteris suis consortibus » presenti « Rev. Domino Praesb. Hippolito Marono plebani Valvasoni, ser Baptista mollendinario... ecc. ecc... pro quibus... cupientes quod supremam manum imponatur januis sive portis organi predictae Ecclesiae, ad hunc pactum et concordium devenerunt cum D. Pomponio Amalteo pictore et incola S. Viti cum his conditionibus et pactis expressis quod... Pomponius in termine unius anni a die presenti teneatur et obligatus sit finire et complere dictas portas cum figuris et designis iam ceptis per quondam D. Johannem Antonium de Portunaone, videlicet a parte anteriori cum figuris representantibus Mannam dimissam populo Israel, item a parte anteriori cum duobus sacrificiis videlicet Abraam et Melchisedech et hoc pro pretio et foro ducatorum centum in ratione librarum 6 et sold. 4 pro ducato... ecc. ecc... ».

La scena ivi rappresentata, per lo scorcio di talune figure, è una delle migliori composizioni del Nostro. In essa è profusa tutta la sua scenografica arte compositiva, monda però da tutti quei contorcimenti e dalle « pieghe a spira » (Venturi) che si riscontrano nelle portelle eseguite dal Pordenone per il Duomo di Spilimbergo.

(13) E' la migliore delle ante interne dei portelli dell'organo: l'altra, che rappresenta l'incontro di Melchidesecco con Abramo, pur essendo ricca di colorito, è alquanto macchinosa.

La tela qui riprodotta si avvicina per il movimento e la tempestosità della concezione a quella di Tiziano — chiesa di S. Maria della Salute di Venezia — ed ove « il corpo del Patriarca si pianta enorme e si torce violento sul cielo immenso e pieno di vento e di tempesta » (vedi: catalogo della mostra del Tiziano - Venezia, 1935).

Per quanto riguarda i cinque comparti della cantoria, eseguiti nel 1551, esiste il relativo contratto del 29 maggio col quale vien commessa a Pomponio Amalteo « facere et pingere quinque quadra circumcirca organum predictae Ecclesiae ».

E per i festoni laterali così vi è detto: « item latera utriusque partis organi cum uno sfriso circumcirca dictum organum super muro... al... precio ducatorum LX... ecc. ecc. (atti Not. Bernardino Volpe, conservati nell'Arch. Not. di Udine). Fra le molte opere eseguite dal Nostro nella sua lunga ed operosa vita, le più importanti, sia per composizione che per grandiosità, sono gli sportelli per organo ed i comparti delle cantorie. L'Amalteo ne eseguì ben sei: a Vittorio Veneto, nel Duomo di Ceneda; gli sportelli sono scomparsi ed esistono solo i 5 comparti della cantoria e conservati nella sacrestia del Duomo; ad Oderzo, fra i più belli del Nostro; a San Vito; ad Udine per entrambi gli organi del Duomo (i comparti della cantoria sono in parte del Pordenone ed in parte del Grassi); quelli qui sopra ricordati di Valvasone; ed infine quelli di Portogruaro: i portelli sono scomparsi e restano solo i comparti della cantoria.

In altro registro sono riportate le spese generali per la costruzione e doratura dell'organo di Valvasone e di quanto « apartiene aquello ». Spese « cominziando dal 1532, adì 24 9vembrio fin dal 1535 adi 20 mazo fu speso per lo sopradetto organo...: cioè condutura brazi faty per m.stro Odorico Barcho... per dati; et altre gabelle... regalie et beverazi alli garzoni del ditto m.ro... per spese al m.ro Stephano Marangon de Venetia per conto del puzol del organo lui ha fatto come apar in questo alla sua partita duc. 35 e 6/4 pro duc... spese fatte... in fatura delle casse p. meter le canne del organo... Tavole legnami... Adi 1538 adi 7 zugno spese p. tante contadi a m.ro Hier.mo intagliador de Venetia p. pagamento del Intaglio del organo... 1538 adi 3 novembrio... contadi a M.ro Tomaso de Udine indorador sta a Venetia p. pagamento del indorar l'or-

gano et puzol... contadi spesi in orro... contadi a Massimiano de Pordenon p. sua merzede de quanto per lui se affatichò del venir de Pordenon a Venetia p. comprar l'organo... Summa de tutto quello speso p. conto del organo et quanto aquello aparthiene... duc. 495 L. 4 D. 15 che sono L. 3073. D. 15. (*documenti inediti*).

(14) Altro cospicuo ciclo di affreschi, erroneamente attribuiti dal De Renaldis al Pordenone, e che costituiscono una delle più maestose opere di Pomponio Amalteo eseguite in più periodi dal 1544 al 1570.

L' archivio della Ven. Chiesa di S. Croce di Baseglia conserva un' estesa e curiosa documentazione di spese, di ricevute, di stime ecc. riguardanti tali opere. (Note tratte da frammenti di Vacchetta). « Spesi per carezzar (1) lo pictore da S. Vito; ... spesi per dar de manzar al fameglio del S. Pomponeo pictore et per retrovar li danari in pan et pesce;... spesi per dar a S. Pomponeo pictore a bonconto contadi L. 40; ... spesi per menar la rizza in colori li quali andarono grumarlà et chargarla per pan; ... spesi per andar a S. Vido per veder sel voleva venir lo pictore a depenzer; ... spesi per comprar pan al pictore in più volte; ... spesi ancora per comprar al pictore in oglio, candelle et legna; ... spesi per comprar oglio de lino per metter in la malta della banda della tramontana et per andar a tiorla a Udine; ... spesi per comprar un gotto al pictore; ecc. ecc. ».

Per la grandiosità della composizione e la sontuosità della decorazione questo ciclo di pitture sta al paro con quelle eseguite nella Chiesa dei Battuti di S. Vito. Oltre che degli ammaestramenti del Pordenone, l'Amalteo si è servito di suggerimenti correggeschi (vedi il S. Girolamo nel pennacchio della cupola) e michelangioleschi (vedi il Redentore nel catino del coro ecc.). Interessante la decorazione dei costoloni delle volte non più a masselli in cotto, bensì decorati in istucco. Circa la «Crocefissione» qui riprodotta: «Un senso di pietà di muove ad ammirare questa scena dove arieggia un dolore differente per sentimenti diversi. Il dolore puro e celeste del Divin Figlio che guarda il cielo invocando al Padre il perdono per i suoi carnefici... il dolore della Madre per il Figlio crocifisso, delle pie donne e di Giovanni per il modo con cui gli uomini osarono trattare il Figliol di Dio, ed il dolore umano dei ladroni » così pateticamente vien descritta dallo Zotti questa davvero drammatica composizione.

---

(1) *carezzar*: sta per menar col carro o con la carrozza.

(15) Questo notevole ciclo di affreschi comprendenti la « cuba » e le pareti del coro, uno dei più belli di Pomponio Amalteo, fu iniziato verso il 1542-45 e risulta terminato nel 1548, come appare da un documento esistente nell'Archivio Parrocchiale di Lestans del 7-6-1548 col quale i « rapresentantes totum comune ejusdem villae, congregati post sonum Campanae more solito... solemniter ordinaverunt... et expresse ad vendendum et alienandum pro ducatis quindecim et non ultra... unam braidam... Divae Mariae de Lestano... et hoc, pro solvendis Magistro Pomponio Amalthaeo pictori abitanti in Sancto Vito picturis per eum fabricatis in praedicta ecclesia... ».

Stranamente attribuite dallo Schwarzweller al Pordenone, sono, come si è visto, opere documentate di Pomponio Amalteo « Le confusioni tra l'Amalteo ed il maestro — nota il Fiocco — sono troppo comuni per appuntarle tutte ».

Di alcune figure di tali affreschi esistono nel Castello Reale di Windsor i disegni preparatori. Già attribuiti al Pordenone dallo Hadlen e dallo Schwarzweller, sono stati dal Fiocco restituiti a Pomponio Amalteo.

Da notarsi l'attardamento dell'impostazione stilistica dei comparti ancora legata all'arco acuto.

(16) Con atti notaro pre Ippolito Marone del 31 gennaio 1547, Pomponio Amalteo stipula il contratto per dipingere « unam tabulam sive anchonam vel (ut vulgariter dicitur) una palla in tella et eam cum ornamentis ligneis, pictis et inauratis... in ipsa depingendo immaginem Ss. Martini et alias figuras sanctorum »... al ...« precio ducatorum duecentorum in rationem lib. 6 sol. 4 pro ducato ». Con successivo atto del 3 febbraio 1549, il Podestà ed il Rettore della Chiesa di S. Martino di Valvasone » cupientes facere ad ornamentum praefatal Ecclesiae opus utile atque laudabile ad honorem omnipotentis Dei ac B. Virginis Mariae et Gloriosi Episcopi et Confessoris S. Martini » decidono di aumentare il prezzo dell'opera eseguita da Pomponio Amalteo fino a ducati 320 e ciò perchè Pomponio « possit in decta opera se bene gerere et diligenter operare, et omnem suam industriam ponere nec panere expensis » sia per la pala che per la cornice da dorare (atti not. Marone).

E' una delle più grandi pale d'altare dipinte dal Nostro. Il Maniago così la loda: « per la bellezza della vastissima composizione, pei caratteri scelti delle teste e per la devota espressione ch'egli ha dato a Santo Stefano, a ragione deve annoverarsi fra le pitture migliori della provincia come quella che non porta invidia alle più belle opere del Pordenone a cui la pubblica fama l'attribuiva ». L'insieme è invece un vero mosaico pordenoniano cementato da un leggiadrissimo paesaggio.

(17) Questa bellissima opera, già nella chiesa di S. Francesco, annessa all'Ospedale, è una delle più significative di Pomponio Amalteo. Per quanto non se ne conosca la data di esecuzione, si presume sia stata eseguita nel secondo periodo della sua attività nella capitale del Friuli (verso il 1560).

Molto lodata dal Vasari che di essa dice: ...« Vi sono alcuni paesi bellissimi e un levar di sole, che manda fuori in mezzo a certi razzi lucidissimi il serafico lume, che passa le mani, i piedi ed il costato a S. Francesco, il qual standо ginocchioni divotamente, e pieno di amore lo riceve, mentre il compagno si sta posato in terra in iscorto, tutto pieno di stupore ». Ricordata pure dal Ridolfi, dall'Altan ecc. ecc. che riportarono il giudizio del Vasari.

(18) E' una delle più belle pale eseguite nella sua tarda maturità. Iniziata nel 1561 su commissione del « Magn. M. Alessandro Mantica » e per la quale « adì 16 zugno 1561 » gli furono versati « per conto » e... « contadi cecchini 10 » (vedi transunto Mottense), venne ultimata e messa in opera entro la tutt'ora esistente bella cornice scolpita e dorata da « Maestro Mercurio » nel 1565.

Non molto lodata dalla passata critica (Maniago, Zotti ecc.) devesi invece ritenere una delle migliori composizioni del tardo rinascimento provinciale, anche se qualche scorrettezza compositiva (specie del braccio «scavezzo », come direbbe il Venturi), a prima vista la renda meno gradevole. Ma contemplando la calma venustà del perfettissimo volto della Madre e lo splendido paesaggio — vero saggio di natura morta — ogni ripetizione (vedi

l'analoga « Fuga in Egitto » di S. Vito al Tagl.) ed ogni arditezza figurativa, vanno scemando di valore, sicchè ogni critica va vuotandosi di contenuto.

(19) Donata dall'Amalteo al Monte di Pietà di Udine, ora passata nella raccolta del Museo Civico di quella città, non è una delle migliori delle numerose « Deposizioni » dipinte in più epoche dal Nostro. E' un tema prediletto dal fecondo artista. Altre « Deposizioni » dipinse sia ad olio che a fresco: a S. Vito - Duomo (datata e firmata 1572); a Casarsa - nuova parrocch. (1576); a Bagnarola - Parrocch. (verso il 1565); a Padova - Museo civico (?); a Baseglia, a Lestans ecc.

L'opera qui riprodotta appartiene alla tarda maturità dell'Amalteo e la stanchezza compositiva — specie nelle figure di contorno — è evidente.

Il Molajoli così severamente dice di essa: « questa invece è una delle ultime fatiche del longevo pittore: e puoi vedere come gli antichi apprendimenti di sintassi pittorica, sparnazzati nel lungo abuso senza recuperi o rianimazioni interiori, non servano ormai più che un'oratoria plebana: pittura di pratica, illustrativa e intumescente ».

Opera esposta alla mostra del Pordenone tenutasi in Udine nel 1939.

(20) Quest'opera, un pò sgangherata nella composizione, devesi considerare una delle ultime produzioni di Pomponio Amalteo.

Donata dall'artista alla Chiesa di S. Lorenzo di S. Vito al Tagliamento, retta dai P.P. Domenicani, venne portata ad Udine dopo la soppressione del convento sanvitese. L'opera è rimasta incompiuta probabilmente per la sua morte.

Indubbiamente ispirata all'analoga pala eseguita da Tiziano per la Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo di Venezia ed andata distrutta nell'incendio dell'annessa Cappella del SS. Rosario del 1867, questa composizione ormai barocca, fioccosa e stanca, mantiene tuttavia i caratteri del primo Pomponio nello stupendo e calmo paesaggio friulano del fondale.

(21) Racchiusa tutt'ora entro l'originaria ricca cornice intagliata e dorata, la si crede eseguita attorno al 1572. Lo Zotti ricorda: « questa tela, che trovasi in cattivissimo stato di conservazione, venne lavata da uno studente dell'Accademia, ora defunto per volontà di Dio e grazia dell'arte, che non vedrù più le sue tele lavate con la lisciva! In seguito a tale « pulitura » la pala perdette quasi totalmente il colorito, di maniera che, ora, rimane il disegno, nuovamente malmenato da mano inesperta che lo volle ritoccare in alcune parti ».

Mons. Zovatto la definisce « di fattura non convenzionale, ma interessante per la gamma coloristica, per l'impianto e sviluppo ampio ».

Quanto vi sia di autografo nell'opera suddetta — date le gravi informazioni lasciateci dallo Zotti — non è il caso di sapere: certo è che — a parte la pesantezza del Redentore incombente — l'opera ha una certa qual vaghezza, sia pure paesana.

(22) E' una delle opere più discusse della rinascenza veneziana; ed anche per essa, si limita l'indagine col riportare, in sintesi, il controverso giudizio dei critici, dai più antichi ai moderni.

Il Ridolfi attribuisce tale opera al Giorgione: « la figura del Christo morto con alcuni Angeletti che lo reggano, conservasi nelle camere del Monte di Pietà di Trevigi, che in se contiene elaborato disegno et un colorito così pastoso che par di carne ».

Il Boschini decantò il quadro come uno dei capolavori del Giorgione. Tale opinione fu confermata dal Semenzi (G. B. A. Semenzi: Treviso e la sua provincia - Treviso 1864) che così asserisce: « Il Signor Luigi Tescari di Castelfranco mi fu gentile additandomi un manoscritto di Andrea Meneghini iuniore che fioriva nel 1574 dal quale risulterebbe questo dipinto... fosse eseguito dal Giorgione per la famiglia Spinelli di Castelfranco, che poscia passasse presso il Vescovo di Treviso Alvise Molin e per ultimo, dopo la morte di questo prelato, al S. Monte ». Il Cavalcaselle: « Noi vediamo — scrive — massimamente negli angioli, le forme gravi e soverchiamente carnose, un modo di segnare franco, ma alquanto negletto, e le giunture e le estremità difettose, che vedonsi negli angioli dipinti nella cupola della Cappella Malchiostro ». (Dipinti dal Pordenone, con aiuti dell'A. e del Florigerio).

Il Venturi (L. Venturi: Giorgione ed il giorgionismo, pagina 377) mettendo in dubbio — perchè incontrollabile — la notizia del Semenzi ne traccia le vicende: « E d'allora in poi il quadro fu ritenuto opera di lui, sino a che il Cavalcaselle distrusse l'attribuzione e rilevò giustamente i caratteri pordenoniani. Berenson, seguito da Gronau l'attribuisce al Beccaruzzi. Vickoff a Pietro Damini (1591-1630) od a Marco Vecellio (...-1611): attribuzione inattendibile, perchè i caratteri pordenoniani del quadro sono innegabili. E' uno dei maggiori torti della monografia dello Justi di aver voluto risuscitare l'attribuzione a Giorgione di questo che è uno dei quadri più antigiorgioneschi della pittura veneziana » e soggiunge: (pag. 189 op. cit.) « E però è tanto più strano che il « Cristo morto » del Monte di Pietà di Treviso, opera troppo sgangherata e volgare nella sua esagerazione di movimento anche per il Pordenone, la quale quindi deve essere di uno scolaro di lui, trovi ancora chi possa accettare l'attribuzione a Giorgione, sorta nel sec. XVII, quando la critica concepiva Giorgione come poteva concepirlo appunto un pittore povero di critica quale il Pordenone ».

Adolfo Venturi, nella sua monumentale opera: (pag. 740) dice: « nel Cristo sul sepolcro sorretto da angeli, opera certamente tratta da modello del Pordenone, con quella intenzione modellatrice dei partiti di luce sul mirabile blocco marmoreo del sepolcro, e sul torso macchinoso di Cristo, il quale però, nelle gambe molli a contrasto con la massività delle cosce, e nei globi turgidi delle spalle, non si rileva davvero la potente organica unità dei nudi virili di Gian Antonio. Anche l'impeto fantastico dell'arte pordenoniana si rispecchia nell'effetto dinamico di quel vortice di putti che in se trascina la testa scavezza del Cristo, non nei due toni che si urtano e stridono entro il campo del quadro: un tono giallo, plumbeo caratteristico di Florigerio e un tono di rame, forzato e ignoto a Gian Antonio. Fa eccezione a questa torpida e greve gamma, appesantita ancora dalle ombre bituminose del Florigerio, il putto che pesca il drappo di Cristo nel sarcofago, tutto rosa e rorido, e davvero creato da un raggio di sole, così da farci domandare se non vi abbia avuto parte il pennello stesso del maestro ».

Il Fiocco parlando del Beccaruzzi dice: « Ecco perchè sarebbe probabilmente toccato a questo pittore il compito di finire anche quel famoso Cristo pianto al Monte di Pietà a Treviso, che il Ridolfi assegna invano a Giorgione e che, nella sua composizione ardita, ed in particolari di figura e di paesaggio, fa pensare, come ben notava il Cavalcaselle, almeno ad un primo concetto del Pordenone: sebbene tecnica e restauri non permettano di fermarsi con tranquillità completa su questo giudizio ». Ed a pag. 116 soggiunge: « Al monte di Pietà il Cristo al sepolcro, è un'opera che la vecchia tradizione,

dal Ridolfi in poi, assegna al Giorgione, con cui non può naturalmente aver a che fare, data la drammaticità esuberante che lo domina, impossibile per il maestro. Fatta eccezione di R. Longhi, il quale affacciò senza molto convincimento un'attribuzione a G. F. Bembo (in « Vita Artistica » 1927, 64) tutta la critica dal Cavalcaselle in poi (Venturi, Gamba, ecc.) ha riconosciuto il pordenonismo dell'opera. L'esecuzione, come per certe parti della Cappella Malchiostro, e per le stesse ragioni, deve essere stata abbandonata ad un aiuto. Che ritengo, per il tipico colore morbido e chiaro, sia ancora da identificare nel Beccaruzzi: non certo nel brunito Florigerio ».

Il Molajoli infine così riassume la discussione: « All' antica attribuzione (giorgionesca) la critica moderna ha sostituito varie ascrizioni, concordi per lo più nel circoscrivere l'opera entro la cerchia pordenonesca. Recentemente il Richter è tornato a proporre il nome di Giorgione, non senza ambiguità ».

Il Molajoli infine offre allo studioso ed al lettore una estesa bibliografia sulle vicende ed attribuzioni dell'opera.

Di fronte a questo « puzzle » pittorico altro non resta che attendere un ulteriore responso dei critici e degli studiosi in occasione della Mostra « Giorgione ed i giorgioneschi » che aprirà in questi giorni i suoi luminosi battenti a Venezia e nella quale figurerà tale discussa opera... ed è sperabile, (ma non probabile) che la secolare e dotta diatriba trovi una soluzione.

Opera esposta alla mostra del Pordenone tenutasi in Udine nel 1939.

(23) Dipinta — assieme alla sovrastante lunetta rappresentante i Ss. Giovanni Evangelista, Francesco ed Antonio, pure conservata nello stesso Museo — per la Compagnia de' Calzolai di Udine, pervenne alle I.I.R.R. Gallerie di Venezia in seguito alla soppressione degli ordini religiosi.

« Esemplata — dice il Molajoli — nello schema compositivo centrale e nella tondeggiante larghezza delle forme, su la tavola cividalese di Pellegrino, cui deve ritenersi vicina anche cronologicamente, a riprova della collaborazione indicata dal Fogolari; la quale può rimanere confermata, nonostante la riserva del Coletti e la sua recente proposta di assegnare questo dipinto addirittura a Pellegrino, dai palesi richiami al colore tetro, freddamente intonato, in un'illuminazione quasi lunare, e alla stesura di superfici ora gonfie e sode, ora pressate e rase, desinenti in improvvise ombre carbonose... ».

Ad onta delle discordanti attribuzioni, tale opera devesi ritenere autografa del Florigerio e condotta quando più che mai subì l'influenza di Pellegrino.

Opera esposta alla Mostra del Pordenone, tenutasi in Udine nel 1939.

(24) Questo splendido affresco, fu dipinto attorno al 1523 per la Chiesa di San Bartolomeo di Vicenza, ora soppressa; levato — come altri dello stesso autore esistenti nella predetta chiesa — mediante strappo e trasportato su tela, è ora conservato in quel Museo Civico.

Per quanto in questo lavoro il Fogolino si attenga ai moduli montagneschi, non si può non notare una certa affinità con le composizioni friulane, in ispecie nel Re inginocchiato ai piedi del Divin Figlio.

Il Pallucchini lo definisce « fantasioso regista nel racconto di questa Adorazione dei Magi, dove al fondamentale montagnismo si uniscono elementi emiliani ed umbri, in una gaiezza di tinte ancora quattrocentesca.

Nota il Fasolo (1940) che il fantastico paesaggio riproduce anche elementi colti dal vero: le torri dello sfondo ritraggono la porta di S. Croce di Vicenza, e la rupe, incombente a sinistra, rappresenta il sasso di Donna Berta alle porte della città ».

Ma la medesima costruzione architettonica la si rivede comparire, con più o meno accentuate varianti, anche in taluni fondali pomponiani: dalla « Fuga in Egitto » di Pordenone, alle « Deposizioni » di Udine e di Casarsa.

Opera esposta alla Mostra dei « Cinque secoli di pittura Veneta » tenutasi a Venezia nel 1945.

(25) Altra magistrale opera del nostro splendente rinascimento. Eseguita nel 1545, devesi giustamente considerare uno dei maggiori raggiungimenti del Beccaruzzi.

In essa, rileva il Camesasca, si riscontra « l'instancabile fluttuare della personalità beccaruzziana che continuamente vaga dal Pordenone al Palma, da Bonifacio a Tiziano ed a Jacopo Da Ponte ».

La suggestiva figura di S. Francesco, colpita dalla luce celeste, l'irreale e fantastico paesaggio, fanno soccorrere alla memoria consimili luminescenti composizioni che saranno riprese dal Tintoretto e continuate dal Greco e dallo Zurbaran. Il Gamba (op. cit.) ne riconosce la maestria compisitiva « riuscendo quasi sempre corretto e piacevole di colorito ». Le restanti figure dei Santi, allineate in primo piano, nulla aggiungono alla composizione e risultano staccate, indifferenti di fronte al mistico dramma del Serafico; esse rispecchiano l'eccletismo pittorico ed accusano gli influssi proprii del provincialismo veneto-friulano.

(26) Il notevole ciclo di affreschi condotti dal Calderari nella vecchia Parrocchiale di Montereale, comprende — come di consueto — la decorazione della « cuba » del catino e delle pareti del coro. Il Calderari doveva anche dipingere la pala dell'altar maggiore, rimasta incompiuta per la sopravvenuta morte dell'artista. Tali lavori furono eseguiti nel 1560, ed in seguito alla morte del pittore (1563 furono nel 1570 periziati e stimati da « Pomponius Amaltheus pictor et civis Sancti Viti Judex arbiter et extimator electus per haeredes Ser Joannis Mariae pictoris de Portunaonis parte ex una, et Comune et homines Villae Montisregalis se tuentes, parte ex altera »... e l' onesto arbitro Pomponio, dopo aver « viso instrumento... visa tota ipsa pictura, diligenterque ea considerata, visa picturae pallae incepta, et non finita, et consideratis pactis appositis... et auditis eorum juribus, ore tenus, coram nobis per partes plures dictis, et allegatis, consideratisque super praemissis omnibus considerandis, *Christo nomine invocato, a quo omne rectum judicium procedit*, dicimus, judicamus et aestimamus mercedem ipsius Ser Joannis Mariae, tam pro cuba, quam pro picturis coeptis, et non finites fore, et esse in Ducatis centum octuaginta sex... » (v. copia esistente presso la fam. Cigolotti e riportata dal Maniago).

Nei freschi che il Calderari eseguì nelle Chiese di Pordenone e di Montereale « adottò più sciolta maniera e fece in essi ammirare facilità d'esecuzione, molte teste vere e parlanti, molto studio ed intelligenze negli edifizii architettonici ivi introdotti » (Maniago) e soggiunge: « ....ma non ci si può per tanto dissimulare, che, lungi dall'imitare il Pordenone, in esso comincia l'arte a retrogradare, incontrandosi ad ogni passo con pochissimi cambiamenti le invenzioni stesse di lui... ed accanto a qualche figura ben disegnata, alcune altre zeppe d'errori gravissimi nel disegno ».

Il Venturi dice di lui: « alla maniera del Pordenone si attenne invece fe-

delmente G. M. Z. detto il Calderari... E' un disegnatore di pratica, rapido e scorretto, e colora le carni della tinta rossigna comune ai seguaci del Maestro Friulano ».

La tradizione vuole scorgere nel re di mezzo raffigurato nella composizione qui riprodotta, l'autoritratto dell'artista.

(27) E' una delle pochissime opere di questo pittore friulano, allievo del Pellegrino, morto giovanissimo. Impostata al più stretto formalismo friulano, di essa così dice il Vasari « dentro la quale (pala) siede in alto una Nostra Donna col Figliolo in collo, la qual fece dolcemente sfuggire; e nel piano da basso son due figure per parte tanto belle, che ne dimostrano, che se più lungamente fosse vissuto, sarebbe stato eccellentissimo ».

Il Maniago aggiunge: « La disposizione delle figure, il carattere dell'architettura, e il tuono generale delle tinte ritengono lo stile di Pellegrino; nel rimanente ha una maniera originale ».

Ed infine il Venturi (A. Venturi) « condusse l'opera sua principipale la pala di S. M. delle Grazie a Udine (1522) insignificante di colore, con figure in atteggiamenti di danza. Poi il piccolo maestro resta nell'ombra di Pellegrino, entro la cui cerchia visse ».

VITTORIO QUERINI

BIBLIOGRAFIA

OPERE GENERALI E MONOGRAFIE

VASARI G.: « Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti » - 1568 - ediz.: Firenze, Sansoni, 1880 Vol. V.

RIDOLFI C.: « Le meraviglie dell'arte » - 1648 - ediz.: Padova, 1835, e Berlino; D. van Hadlen, 1914.

PALLADIO DEGLI ULIVI G. F.: « Historia del Friuli ». Udine, Schiratti, 1660.

BOSCHINI G.: « La carta del navigar pitoresco », Venetia, 1660.

BOSCHINI G.: « Le ricche minere » e « i gioielli pittorici », Venetia, 1664.

RIGAMONTI: « Descritione delle pitture più celebri di Treviso », Treviso, 1762.

CESARINI C.: « Dell'origine di S. Vito » dialogo, Venetia, 1771.

ALTAN F.: « Del vario stato della pittura in Friuli », Venetia, presso S. Occhi, 1772.

ALTAN F.: « Memorie intorno alla vita di Pomponio Amalteo » in: « opuscoli calogeriani » , vol. III, 1752.

RUBEIS G. B.: « Catalogo di tutti i quadri della città di Udine » - m. s. presso la Bibl. Com. di Udine, 1773 e pubblicato da G. B. Corgnali in «Comune di Udine », 1937-1938.

DE RENALDIS G.: «Della pittura friulana », Udine,, F.lli Pecile, 1798.

FEDERICI D. M.: « Memorie trevigiane » ecc. Venezia 1808.

DE RUBEIS: « Manoscritti sui pittori friulani » - Udine - Bibl. Com.

LANZI L.: « Storia pittorica dell'Italia », Bassano, Remondini, 1809 vol. III. p. I, 1°.

DI MANIAGO F.: « Storia delle belle arti friulane », Udine, F.lli Pecile, 1819 e 1823.

DI MANIAGO F.: « Elogio di tre celebri pittori friulani » (G. da Udine, il « Pordenone », Pomponio Amalteo), Venezia 1826 e S. Vito, 1842.

BOTTARI A.: « Il quadro del Giorgione al Monte di Pietà di Treviso », Treviso 1828.

MANTOVANI I.: « Elogio di Pomponio Amalteo » discorso - Venezia. I. R. Accademia, 1835.

MARSON L.: « Guida di Vittorio e suo distretto », Treviso, Zoppelli, 1839.

DE BENI: « Bibliografia degli Artisti », Venezia, Gondoliere 1840.

MANFROI: « Pomponio Amalteo » in

« Artistica Udinese », 1865.
MATTIOLI M.: « Il magno palazzo del Cardinale di Trento », Trento, 1866.
JOPPI V.: « Documenti inediti sulla vita ed opere di Pomponio Amalteo», Udine, G. Seitz, 1869.
CAVALCASELLE G. B.: « Vite ed opere dei pittori friulani dai primi tempi sino alla fine del sec. XVI », m. s. nella Bibl. Com. di Udine, 1876.
CROWE J. A. e CAVALCASELLE G. B.: « Geschichte der Italianescher Malerei ». Leipzig, 1876.
CROWE J. A. e CAVALCASELLE G. B.: « A History of Painting in North Italy » 1879 - ediz.: Londra, Borenius, 1917.
SAVI V.: « I portelli dell'organo della Chiesa parr. di Valvasone », Portogruaro 1883.
DI MANZANO F.: « Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani ». Udine, 1885.
JOPPI V.: « Contributo II, III e IV alla Storia dell'Arte in Friuli » in « Atti R. Deputaz. ven. Storia Patria dagli anni 1887 al 1892 » « Miscellanea » Voll. V, XI, XII e app. al vol. XII, e in « Archivio Veneto » 1886.
JOPPI V.: « Un documento su Pomponio Amalteo pubblicato da Dino Mantovani », Udine, 1903.
BALDISSERA V.: « La chiesa di S. Giovanni in Gemona ed il soffitto dipinto dall'Amalteo », Udine, 1884.
BONAFFONS C.: « Bibliografia storica Friulana », Udine, 1861-1895.
VALENTINIS G.: « Opere d'arte in Friuli », Udine, 1894.
ROCCO L.: « Motta e suoi dintorni » Treviso, Tip. Sociale, 1897.
CANDIANI V.: « Ricordi Cronistorici », Pordenone, Brusadini, 1902.
VALENTINIS G.: « In Friuli », Udine, Tosolini 1903 e id. id.: Monumenti, Chiese e Palazzi di Udine. - Udine, Coop. Udinese 1924.
ZOTTI R.: « Pomponio Amalteo, pittore del sec. XVI », S. Vito 1905.
ZOTTI R.: « Pittori ed intagliatori a S. Vito » Udine, in « La Patria del Friuli », 1911.
ZOTTI R.: « S. Vito nella storia », monumenti e famiglie notabili - Sacile 1926.
ZOTTI R.: « S. Vito nella storia del Friuli ». Portogruaro, Castions, 1929.
BORENIUS T.: « The Painters of Vicenza » (1480-1550) Londra, 1909; traduz. ital. Dall'Olmo, Vicenza, Rumor 1912.
BERENSON B.: « North Italian Painters of the Renaissance », New Jork - London, 1907.
BERENSON B.: « The Italian Painters of the Renaissance » - 1894-1907, Oxford 1932; London, Phaidon, 1952.
BERENSON B.: « Pitture italiane del Rinascimento » (ed. it.) Milano 1936.
VIGNOLA F. M.: « La predella di Marcello Fogolino » Vicenza, Bollettino del Museo Civico, 1910.
COSTANTINI Card. C.: « I bambini nell'arte di Pomponio Amalteo », opuscolo per nozze Rota-Treherne - Portogruaro, 1911.
VENTURI L.: « Giorgione e il Giorgionismo », Milano, Hoepli, 1913.
DEGANI E.: « La Diocesi di Concordia », I. ed. S. Vito, Polo, 1880; II. ed. Udine, Doretti, 1924.
DEGANI E.: « L'arte a Pordenone nei secoli XV e XVI », Portogruaro 1896.
DEGANI E.: « Il castello e la terra di S. Vito al Tagliamento », Udine, 1909.
DEGANI E.: « S. Giovanni presso Casarsa » in Mem. Storiche Forogiuliesi, Cividale 1911.
ANONIMO: « La pala d'Altare di Luca Monverde », Udine, «La Panarie», 1927.
VENTURI A.: « Storia della pittura italiana » - « Il Cinquecento », Milano, Hoepli, 1928; vol. IX, p. III.
PITTALUGA M.: « L'incisione italiana nel Cinquecento », Milano - Hoepli, 1928.
MORASSI A.: «Storia della pittura nella Venezia tridentina », Libreria di Stato, 1928-29.
SCHWARZWELLER K.: « Giovanni Antonio da Pordenone », Gottinga, Università, 1935.
ERMACORA C.: « Il Friuli », itinerari e soste - Vicenza, Zambon, 1935.
ZOTTI R.: « Scuole di pitture a S. Vito. Artisti sanvitesi », Udine, in Boll. Soc. Filol. Friulana, 1937.
FIOCCO G.: « Pordenone ignoto » in « Bollettino d'arte », 1921-22.
FIOCCO G.: « Pietro Fuluto » in « Bollettino d'arte », 1924-25.
FIOCCO G.: « Eredità del Pordenone » in « Le Arti », 1938.
FIOCCO G.: « Giovanni Antonio da Pordenone », Udine 1939 e Padova « Le tre Venezie », 1941.
FIOCCO G.: « Il Pordenone nel IV cen-

tenario della sua morte » Roma, in « Nuova Antologia », 1939.
FIOCCO G.: «Un affresco di Paolo Uccello nel Veneto» in « Rivista d'Arte », 1940.
MOLAJOLI B.: « Catalogo della Mostra del Pordenone », Pordenone, Arti Grafiche, 1939.
BETTINI S.: « La pittura friulana del Rinascimento e G. A. da Pordenone » in « Le Arti », fasc. V, ed in « Emporium », 1939.
BENCO S.: La Mostra del Pordenone nel Castello di Udine », Udine, « La Panarie », 1939.
CAPPUCCIO L.: « Giov. Ant. da Pordenone » Milano, Ed. Vittoria, 1939.
SOMEDA de MARCO C.: « Mostra delle opere di G. A. Pordenone ». Relaz. letta il 8-2-40 all'Accad. di Sc. Lett. ed Arti di Udine e pubbl. Udine: Arti Grafiche Friulane, 1942.
SAVINI F.: « S. Vito al Tagliamento nella storia del Friuli », Udine, « La Panarie », 1942.
DE WITT A.: « Incisione Italiana », Milano, Hoepli, 1941.
PALLUCCHINI R.: « Veronese », Bergamo, Arti Grafiche, 1934.
PALLUCCHINI R.: « La pittura veneziana nel 500 », Novara, De Agostini, 1944.
PALLUCCHINI R.: « Cinque secoli di pittura veneta ». Catalogo della Mostra - Venezia, 1945.
PALLUCCHINI R.: « I capolavori dei musei veneti ». Catalogo della Mostra - Venezia, 1946.
MARINI R.: « La scuola di Tolmezzo » Padova, « Le Tre Venezie », 1942.
GENGARO M. L.: « Umanesimo e rinascimento », Torino, UTET, 1944.
GAMBA C.: « La pittura di Michelangelo » Novara, De Agostini, 1945.
TONON B.: « Il Pordenone e la Scuola friulana », Roma. Università - Tesi di laurea, 1951.
FRANCO F.: « Mostra del Restauro ». Catalogo a cura di M. Muraro. Soprintend. ai Monumenti: Pordenone, Arti Grafiche F.lli Cosarini, 1949.
ZOVATTO P. L.: « Il Duomo di Maniago », Udine, Arti Grafiche Friulane, 1952.
COLETTI L.: « La pittura veneta del 400 » Novara, De Agostini, 1953.

ENCICLOPEDIE PRINCIPALI

ENCICLOPEDIA TRECCANI: vedi sotto le varie voci degli Artisti articoli di Brunetti M., Tosi L. M., Gamba C., Coletti L., Fiocco G. ecc. - 1929-1932 « *ad voces* ».
THIEME-BEKER: Allgemeine Kunstler Lexicon ecc.; vedi sotto le varie voci degli Artisti, articoli di Fogolari G., Arslan W., Bernardini G., van Hadlen G., L. P., Gronau G. ecc. Lipsia 1907 a 1941 « *ad voces* ».
CORNA P. A.: « Dizionario della storia dell'Arte in Italia », Piacenza, 1930 « *ad voces* ».
GALETTI U. e CAMESASCA E.: Enciclopedia della pittura italiana, Garzanti, 1950 « *ad voces* ».

REFERENZE FOTOGRAFICHE: Foto: 1, Marin, Vitt. Ven.; 2 e 3, Di Piazza, Gemona; 4, 6, 7, 10, 12, 14, 16, 19, 20, 26 e 27 riproduz. fotogr. da arch. mons. Pascotto; 9, 11 e 15, Soprint. Mon. e Gall. Udine; 8, Brisighelli; 5 e 13 Carniello; 17, Musei Civici Udine; 18, 22 e 23 racc. fot. mons. Muzzatti; 21, mons. Zovatto; 24 Alinari; 25, Andersen. Si ringraziano particolarmente mons. V. Muzzatti di Pordenone; mons. prof. P. Martina del Seminario Vescovile di Pordenone e mons. L. Zovatto di Portogruaro per aver messo a disposizione le loro raccolte bibliografiche e fotografiche, ed il sig. Daniele Antonini per aver eseguito i disegni alle note illustrative.